

美的现实性

伽达默尔著　张志扬等译

美的现实性

作为游戏、象征、节日的艺术

新知文库 61

伽达默尔 著
张志扬等 译

生活·讀書·新知三联书店

责任编辑：袁春
封面设计：聂斯

HANS GEORG GADAMER
DIE AKTUALITÄT DES SCHÖNEN

新知文库
美的现实性
MEI DE XIANSHIXING
——作为游戏、象征、节日的艺术
〔德〕H·G·伽达默尔 著
张志扬 等 译
生活·读书·新知三联书店出版发行
北京朝阳门内大街166号
新华书店经销
顺义彩虹印刷厂印刷
787×960毫米 32开本 7印张 112,000字
1991年5月第1版 1991年5月北京第1次印刷
印数 0,001- 4,000
定价：3.65元
ISBN7—108—00330—9/B·76

目　　录

美的现实性*

——作为游戏、象征、节日的艺术

论证艺术的合理性，我认为具有非常深远的意义。它不单是一个现实的任务，也是一个十分古老的课题。我的学术生涯的开端与众不同，这就是我曾专注于研究艺术的合理性问题。为此，我发表了一篇《柏拉图和诗人》的长文①。事实上，这一课题曾作为一种崭新的哲学思想而出现。它是由苏格拉底派提出的新的知识要求。据我们所知，正是根据这一要求，欧洲历史上才第一次提出要证明艺术的合理性。以造型的或叙述的形式来传达的传统内容，往往以不确定的方式得到接受和解释，然而它仍然要求拥有真理的权利，对此当然不能从其本身来理解，这一点也是在那时才第一次明确了的。传

* 本文是作者1974年在萨尔茨堡大学所作的讲演。根据西德袖珍图书公司1975年版（单行本）译出。——编者

① 现收在我的《柏拉图的辩证伦理学》一书中，汉堡，1968年版。

统的形式总是在诗人的创造或艺术家的造型语言的形象中继续说话，因而，当一个新的对真理的要求与传统的形式相对抗时，艺术的合理性这一严肃的老课题就要一再被提出来。不妨想想古希腊晚期的文化，它常常表现出反图象的抱怨情绪。那时，当墙上画满了各种图案、饰花、装潢，在世的造型艺术家就悲叹他们的时代过去了。后来，随着罗马人对晚期古希腊世界的绝对统治，讲话和诗人的创作自由受到了限制和约束，情形也是如此。塔希陀在他那篇著名的关于演说艺术的衰败的对话（即《雄辩术对话》）中，就有所抱怨。不过，我们还是先看看基督教对艺术传统所采纳的立场，这样，我们就比最初大略知道的要更接近于我们今天的时代。图案画的冲击发生在基督教发展的头十个世纪的后期，尤其是六世纪和七世纪。这股冲击被阻挡住，是世俗的艺术起了决定性的作用，那时，教会为造型艺术家的形式语言找到了一种新的题材，后来也为诗歌和叙述艺术的说话形式找到了新的题材，而恰恰是这新的题材给艺术带来了新的合法性。然而，只有当基督教的启示有了新的内容，才可以说这一决断是有根据的，因为在这种新的内容中，传统的形式语言才会获得新的合法性。Die《Biblia Pauperum》，即穷人的圣经，它专供不识字和不懂拉

丁文的人阅读。它是图画故事，因而能使不能充分理解启示语言的人了解。这种图画故事在西方曾是对于艺术的合理性证明的权威性主题之一。

我们生活在我们的文化意识之中，这种文化意识是伟大的西方艺术史的决定性成果的继续。西方艺术经过中世纪的基督教艺术和对古希腊罗马艺术和文学的人文主义的复兴，发展出了一种与我们的自我领会的普遍内容相一致的普遍的形式语言，并一直延续到十八世纪末的那些日子，延续到十九世纪发生的社会大改组和政治、宗教的大变革之时。

在奥地利和南德意志，人们把古希腊和基督教的内容综合起来。这种综合在巴洛克艺术作品的强大的浪潮中翻起的泡沫无比生动，我们难以用言词来加以描绘。当然，这一基督教艺术和基督教—古希腊、基督教—人文主义传统的历史时代也遭到过非难，并经历了无数转折，改革的影响就属于这种转折。基督教的改革以特殊的方式把一种新的艺术方式提到中心地位，即通过教区唱诗班形成的一种音乐的平缓庄严的形式，它用歌词给音乐的造型语言灌注了新的灵魂。不妨想想海因里希·舒茨和巴哈，正是他们把基督教音乐的整个伟大传统继续推向了一个新阶段，使它成为一个完整无缺的传统，

亦即用赞美诗，更确切些说用拉丁文诗歌和格列高里旋律的统一把它提升为献给伟大的罗马教皇的礼物。

在这种背景下，艺术的合法性问题便获得了最初的确定方向。前面所思考过的相同的问题，有助于我们解决这一问题。这里有一点似乎是不可否认的，即我们在本世纪所经历到的艺术的新情况，真的可以看作是与上述一贯的传统的决裂。在十九世纪，这一传统还表现出最后的大的余波。伟大的思辨唯心主义学者黑格尔，先在海德堡，而后在柏林，作了美学讲演。他的最初动机之一是要阐发“艺术的消逝性”。① 如果我们原原本本地恢复黑格尔对问题的提法，并且重新加以通盘考虑，那么人们就会惊讶地发现，它与我们提出的艺术的合法性问题是多么不谋而合。我想在最初的考察中极简要地提示这一点。为此我们得关注这一动机：为什么我们在继续我们的考察时，必须回过头来对占支配地位

---

① 参阅拙著《黑格尔的辩证法》，图宾根1971年版，第80页，亦请参阅D·亨利希的论文《艺术与当代的艺术哲学》，收在伊泽尔编《内在美学——审美的反思，作为现代悖论的抒情诗》一书中，慕尼黑，1966年版，并参考我的书评，见《哲学观察》1968年15期，第291页。

的艺术概念的自我领会性提出质疑，并且要揭示艺术现象赖以确立的人类学基础，从中得出新的合法性的证明。

“艺术的消逝性”是黑格尔提出的，他以此把这样一种哲学要求极端尖锐化了，即我们要把我们对真理本身的认识作成我们认识的对象，懂得我们对真实本身的知识，在黑格尔看来，这些任务和要求始终得提到哲学的高度。这一任务只有当人们在大量的和成熟的东西中把握住了真理时，才算最终完成，这样，真理就会象目前那样，在历史的展开中逐渐显露出来。黑格尔哲学的这一要求，恰好也是把基督教启示的真理提升到概念高度的要求。这本身就可以看作是基督教学说的最深的秘密，三位一体的秘密。我个人因此相信，对思维的挑战，以及对不断跨越人类的理解界限的许诺，在西方总是使人的后思的过程保持着生气勃勃。

事实上，黑格尔的这一大胆要求，就是要他的哲学去把握住这一基督教学说的最深的秘密，并把基督教学说的全部真理总括在概念的形式之中。许多世纪以来，神学家和哲学家们为此秘密呕心沥血、冥思苦索、殚精竭虑。黑格尔力图做的就是，以一种哲学的三位一体来进行辩证的综合，从而精神得以不断上升。在此不能推演这种综合，但我必须提

及这一点，以便使黑格尔的艺术观和他关于“艺术的消逝性”的陈述得到透彻的理解。黑格尔所指的，首先不是当时事实上已经达到了的西方一基督教图画传统的终结。今天人们如此认为是不恰当的。黑格尔作为那些艺术的同时代人所感觉到的，并不是一种处于异化和挑战中的崩溃。这种崩溃我们今天作为抽象画艺术和无对象艺术的同时代人，倒是在这些艺术的创作中体验到了。每一个卢浮宫的参观者，只要他一走进这个登峰造极、炉火纯青的西方绘画艺术的壮丽博物馆，第一次被十八世纪末十九世纪初那些革命高潮的革命艺术的绘画所突然攫住时，都会产生与黑格尔相同的感受，即基督教图画传统终结了。

黑格尔肯定不会认为——而且他怎么会知道呢——巴洛克和比它较晚些的罗可可形式是出现在人类历史舞台上的最后的西方风格。他不知道我们在回顾往事时才知道的事，即当时已开始了历史化的世纪。他没有预见到，在二十世纪，人类从十九世纪的历史束缚中大胆地自我解放出来，形成了一种真正敢于冒险的意识，把所有的迄今为止的艺术都看作过去了的东西。当黑格尔说到艺术的消逝性时，毋宁说，他指的是，艺术不再象在古希腊世界和它所描绘的神性的世界中那样，以自己的方式不言而

喻地得到理解。在古希腊世界里，神灵的显像体现在雕塑作品中和庙宇里，它们沐浴在南方的阳光下，溶入大自然的风景之中，与大自然的永恒力量相对抗，却几乎从没有什么耗损。这是伟大的雕塑，其中的神性通过人塑造的形象并在人的形象中得到直观的表现。黑格尔本来的论断是，对于希腊文化来说，神和神性在它的土生土长的形象性和造型性的传说的形式中，原原本本地显现出来。而基督教和它对神的彼岸性的新的深刻洞见，已使得艺术的造型语言和诗的言说的形象语言无法表达自己的真理。艺术作品不再是我们膜拜的神性的东西本身。艺术的消逝性这一论断还暗含着这种观点：随着古希腊艺术的终结，艺术必然出现论证不足的现象。我们已经指出，艺术的合理论证是基督教和带着古希腊文化传统的人文主义的融合的成果，它经过几个世纪形成了一种我们所说的西方基督教艺术的伟大形式。

那时，艺术独立地与世界处于一种巨大的合理证明的关联之中，它在团体、社会、教会和从事创作的艺术家的自我领会之间完成了一种不言而喻的整合，这完全是令人信服的。但是，我们的问题恰好在于，这种不言而喻性连同一种起把握作用的自我领会的共同性已不复存在了，尤其在十九世纪就

已不复存在了，这在黑格尔的论述中已有说明。那时，大艺术家们在一个摆脱了地区局限的工业化和商业化的社会中，已或多或少地认识到自己，结果，艺术家几乎可以说是在自己的放荡不羁的命运中感到确认了古代流浪人的名声。十九世纪已经如此，于是，每一个艺术家都生活在这样的意识中，他生活于其中并为之而创作的他与人们之间的交往的自我领会性已不复存在了。十九世纪的艺术家不是立足于一个团体之中，而是为自己造出一个团体，并带有与这种情况相适合的一切多样性，以及对一切的过高期望。当得到保证的多样性必得与造出团体的要求相联系时，期望也必然与下列要求相联系：只有自己的创作形式和创作使命是真实的。这实际上是十九世纪艺术家的弥赛亚意识，艺术家象一个“新型的救世主”（伊梅尔曼语）那样，在他对人类提出的要求中感到，他带来了解救的新福音；他还象一位社会的旁观者一样来偿付这种要求，因为他和他的艺术阶层都不过是搞艺术的艺术家。

本世纪的艺术新作以怪诞和冲击来非难我们公众的自我领会力，然而反对怪诞和冲击的那一切又是些什么呢？

我想对这个问题保持审慎的沉默。正如在音乐厅里把现代音乐带给听众，这对于一个表演艺术家

来说，多少有点尴尬，他顶多只能将它作为一个节目之间的插曲，否则，听众要么不愿及时赶来，要么提前走掉，这反映出一种早已不能产生出什么东西的局面，而我们必须对这一局面的意义进行反省。这里面所反映出来的是，作为形象化的宗教艺术与作为现代艺术家的挑衅行为的艺术分裂了。这种分裂的端倪和这种冲突的逐渐尖锐化，早在十九世纪的绘画史上就透露出来了。十九世纪下半叶，十九世纪的造型艺术的自我领会的基本前提——焦点透视法，就已经破灭了，这就已经为新的挑衅作了准备。①

最初在马奈的绘画中表露出，随后它引起了一个伟大的革命运动，这一运动最先在绘画大师塞尚的手里获得了世界意义。焦点透视毫无疑问不再是绘画观察和绘画创作的不证自明的条件了。在基督教中世纪，焦点透视法根本还不存在。文艺复兴时代，建立自然科学和数学的兴趣重又大大地活跃起来。这时，焦点透视法作为人类在艺术和科学中进步的伟大奇迹之一，对绘画是有强制作用的。期待焦点透视的这种自我领会性的逐渐消失，才使我们充分看到高超的中世纪的伟大艺术。在那个时代，

---

① 参阅G·波墨《透视性研究——近代初期的哲学与艺术》，海德堡，1969年版。

图画还不是象一种穿过窗口从近景到遥远的地平线都尽收眼底的展现，而是象看图识字，象一种用图画符号说明文章那样明白易读，它提高我们的精神，以期取得教化我们的效果。因此，焦点透视法不过是一种历史地生成的而且过时了的绘画创作的造型形式。然而，焦点透视被摈弃仅仅是一个先兆，现代艺术走得远得多，它对我们的传统形式较为疏远。我想到立体主义的分解形式，整个1910年几乎所有的大画家都围绕着它，至少尝试了一段时间。立体主义彻底打破传统，完全取消造型塑造上的对象关系。然而，实际上我们的对对象的期望是否真的彻底取消了，还是一个悬而未决的问题。但有一点是肯定的，一幅图就是一瞥，这一天真的自我领会性从根本上被破坏了，尽管这一瞥是由我们对自然的日常生活经验或者通过由人塑造的自然造出来的。人们不能再仅仅凭一目了然的直观，即不能再用一种完全接受性的眼光来看一幅立体主义的画，或者无对象的画。人们可以把各种裂口的切面显现在亚麻布上，合成自己的作品，然后人们也许会把握住一件作品的深刻的准确性和正确性，并由此得到提高，正如在过去的时代，在一种共同的绘画内容的基础上必然发生的那样。这是人们可以做出的一项特别的实际成果的业绩。这对于我们的思考意味着

什么，在此是必须弄清楚的。此外还有现代音乐，它广泛运用和谐音与不和谐音的全新的音乐语汇，并与过去有音乐天才的伟大的古典作曲家们的作曲规则和乐句建筑学决断，从而达到了特有的凝炼性。正如人们很难逃避事实一样，人们同样很难避免这样一种情况，即当他参观一个艺术展览，或是进入那些展示最新艺术发展成果的大厅里时，他就把某种真实性抛在脑后了。如果人们让自己加入这种新事物，那么他就会在回顾旧的东西时，发现我们的被动的接受性有一种奇特的减退。这当然只是一种对比反应，而决不是对一种不可挽回的损失的固执的感受。不过，新旧艺术形式之间的尖锐对比已是再清楚不过的了。

又例如那些严谨的诗，它们向来引起哲学家们的特别的兴趣。因为凡在没有第二者能理解的地方，哲学就应召而来。现代诗事实上已推进到颇有意味的理解的东西的极限，因而，语言艺术家中那些最伟大的人物的最伟大的功绩也许恰恰就在于，他们对不可说的东西保持悲剧性的沉默。① 再说现代戏剧。对它来说，古典主义的时间与动作的统一的说

---

① 参阅拙文《诗人沉默吗？》，见《短论文集》第四卷，图宾根，1977年版。

教，听起来就象是被遗忘了的童话。新戏剧甚至还故意引人注目地违反性格的统一。当然，这种违反也形成新戏剧造型的形式原则，如布莱希特所做的那样。又如现代建筑，它的解放（抑或是试验？）在于，它能够借助某些新的建筑材料去构成与在石头上堆砌石头完全不同的东西，毋宁说是一种全新的艺术品，从而与沿袭下来的静力学法则相对抗。这些建筑物站立在所谓尖顶上或单薄纤细的塔柱上，在这里，围墙、墙壁、保护性的外壳都被象帐篷一样开放的屋顶盖取代了。这一简短的概述只是要人们意识到，究竟发生了什么，今天的艺术为什么会提出一个新的问题。我认为：为什么要去理解今天的艺术是什么，这本身就是对思维提出的一项任务。

我想从不同层次来展开这个问题。首先是我由以出发的最高的基本原则，即人们在思考这个问题时必须接受的那些尺度。它包括两个方面：即过去的、传统的伟大艺术与现代艺术。现代艺术当然并不只是与前者相对抗，它也从中获得自己的力量和冲动。第一个前提是，作为艺术，两者都必须被理解，并且两者也是相互关联着的。这并不仅仅是说，在今天，没有哪位艺术家能不仰仗传统的语言就从根本上发挥出自己独特的大胆突破；也不仅仅是说，

接受者同样不断受过去与现代的同时性的束缚。这种情况并非只是在走进展览馆，或从一个展览厅踱到另一个展览厅时才发生，也不只是当人们在一个音乐演奏会或一场戏剧演出中面对现代艺术，或哪怕只是面对古典艺术的现代人的仿制品时才发生。这种情况是向来如此的。我们的日常生活就是由过去和将来的同时性造成的一个持续不断的进步。能够如此携带着向将来开放的视野和不可重复的过去而前进，恰是我们称为“精神”的东西的本质。摩涅莫绪涅是掌管记忆的缪斯，它既是统治着回忆的缪斯，又是精神自由的缪斯。记忆和回忆把过去的艺术和我们的艺术传统接纳下来，这种活动与运用闻所未闻的反形式的形式来尝试新的试验的勇敢精神，是同样的精神活动。我们要追问的是，从这种过去和今天的统一中，究竟会引出什么结果来。

然而，这种统一并非只是我们的审美的自我领会的问题。这也不只是要引起我们注意，过去的形式语言与今天的形式突破的深刻的连续性是如何勾挂起来的。这种统一在现代艺术家的要求中是一个新的社会动因。它也是反对市民的文化宗教及其享乐仪式的战斗姿态。今天的艺术家以各种各样的方式把我们的积极性吸引到他们自己所要求的道路上去。正如在立体主义的和无对象的绘画的每一个造

型中所发生的那样，它里面每一个切面都应该逐步地综合观察者的变换的视角。艺术家由之而进行创作的新的艺术信念，同时也是一种新的交互相关性，一种新的沟通一切的交往，艺术家要求把这些东西带入作品中去。因此，我认为情形远不止于下述情况：艺术的伟大创作性成果纷纷坠落在日用世界的千万条道路上，把我们的环境世界装饰起来。或者不说坠落，而说扩散，从而为我们这经过属人的改造的世界带来某种统一的风格。这是向来如此的事。不容怀疑，我们在今天的绘画艺术和建筑中可以发现的那种构造的信念已深远地影响了工具机械。我们每天在厨房、住宅、交通和公共生活中处处要同这些工具机械打交道。艺术家在他的创作中要克服由传统所提出的期望与他所参与并采用的新习惯这两者之间的紧张关系，这决不是偶然的。的确，正如这种紧张关系和冲突所表明的，我们现代所处的这种尖锐化了的境遇是特别突出的，这对我们的思考提出了严肃的课题。

在这里，有两样东西显得象是相互背离的，即我们的历史意识和现代人以及现代艺术家的追求。人们若要把历史意识与过分学究气的观念或世界观的观念扯在一起，那么历史意识就什么也不是。有时人们又把历史意识性与任何一个过去的艺术作品

相印证，这又把它想得简单到仅仅是自我领会着的。这种自我领会几致于它自己都意识不到这种领会。结果，历史意识性便随着历史意识而出现。人们把某一过去时代的服装看作历史的服装，把传统的绘画内容作为各种更迭着的服装来接受；当阿尔特多夫在其"亚历山大战役"中不言而喻地让中世纪的勇士和"现代的"队列编制行进时，并没有人觉得奇怪，好象亚历山大大帝就穿着这样的服装战胜了波斯人似的。①这是一种与我们的历史情怀相关的自我领会性，这使得我敢于直截了当地说，没有这种历史情怀，那么准确性，亦即过去的艺术形象中的卓越之处，也许就完全觉察不到了。谁还让自己对于另一时代的人作为另一种人而感到惊奇，就象那种没有历史素养的人（现在几乎没有这样的人）所要做的或已经做的那样，那么，他同样也不能在对自身的领会中感受到内容和形式塑造的统一，这种形式塑造显然属于一切真正的艺术家的塑造的本质。

因此，历史意识并不是一种特别学究气的或以世界观为条件的方法论立场，毋宁说，它是我们的感官的精神性的一种装置，它预先规定了我们对

---

① 参阅科塞勒克《神奇的历史》，见《自然与历史——纪念勒温七十诞辰文集》，斯图加特，1967年版。

艺术的眼光和感受。与此明显有关的是，即使这也是一种反映形式，我们也不要追求简单的再认识，这种再认识只是把我们自己的世界在一种永远固定的有效性中再次提供在我们眼前，而是要以不同的方式通过不同的侧面去反映我们自己历史的整个伟大传统，哪怕它是完全不同的另一种传统，哪怕它在造型上并没有决定西方历史，而是属于另一些世界，另一些文化。我们也正由此而能够形成我们的独特性。这是一种高级的反映，它是由我们大家一起带来的，是由当今的艺术家授与他们自己创造的作品的。如何才能实现这种革命的方式，为什么历史意识及其新的反映与从未放弃过的要求总是联系在一起，以致于我们所看到的一切，就摆在那里，直接向我们诉说，仿佛我们自己就是它本身似的，对此加以讨论显然属于哲学家的任务。我这样规定我们的思索的任务，作为第一个步骤，对问题的提法就得到了明确的概念。我首先将在哲学美学的背景上提供理解的方法，并想由此解决上述突出的课题；然后，我将指出，在这课题中所宣告的三个概念将扮演主导角色：返回游戏、制定象征概念，即对我们自身的再认识的可能性，最后是节日，它是要重新建立所有的人相互交往的契机。

在差异中寻出共同的东西，这是哲学的任务。

συνοραν εις ἓν εἶδος（学会一眼就看到全部），这是柏拉图以来哲学辩证法的任务。为了解决这一任务，甚至仅仅只是为了把这一任务与一种明晰的自我领会对置起来，也就是说，我们在此提出的任务，是要沟通西方造型艺术的形式和内容的传统与当今艺术创作的观念之间的巨大鸿沟，为此我们的哲学传统给我们提供了哪些手段呢？首先给我们提供方向的是“艺术”这个词，我们永远也不要低估这个词可能告诉我们的东西。词语的确是在我们之前已经由人完成了的思维成果，所以，“艺术”这个词在这里是一个我们必须由此出发的起点。每一个受过一点历史教养的人都知道，“艺术”这个词是不到两百年前才开始具有我们今天赋予它的独特而褒奖的意义的。在十八世纪，人们如果说到艺术，那就一定是说**美的**艺术，这是理所当然的。因为在艺术这方面，不言而喻地是指范围相当广泛的人的熟练手艺、机械工艺。艺术品是技术技巧意义上的手工业和工业的劳动产品。我们至今从哲学的传统中找不到我们当今的意义上的艺术概念。我们从西方思想之父即从古希腊人那里必须学习的恰好就是，艺术属于亚里士多德所说的制作的知识和技能①。

---

① 参阅亚里士多德《形而上学》第一章。

在手艺人的制作与艺术家的创造之间的共同之处就在于产品与自己的活动的脱离，使这种制作的知识与理论的知识或政治实践的知识区别开来的，也是产品与自己活动的脱离。这是制作的本质，我们必须在此意义上来把持它，当今现代人提出了作品概念，反对传统的艺术以及与之相关的市民的文化愉乐，即使人们要对这一作品概念作出批判，也要充分理解它，并估量它的范围。在制作中，一部产品产生出来了。这显然是制作的共同特性。产品作为一种有调节的劳动活动的意向目的，成为了实在的东西，获得了自由，即从制造活动的束缚中解脱出来。因此，产品的定义是从使用的含义来解释的。柏拉图惯于强调，制作的知识和技能是服从于使用的，并且还要取决于在实用中采纳的知识。① 船长决定造船人造什么东西，这是柏拉图的老例子。从而，产品的概念指示着共同使用的范围，并因此而指示着共同的理解，指示着理解中的交往。不过，我们现在要回到原来的问题上来，“艺术”这个概念究竟如何在制作的知识这一总概念中与机械技艺区别开来。古代对这一问题的回答仍有助于我们思考。这就是，艺术概念与仿造活动、与摹仿有关。在

① 参阅柏拉图《政治家篇》601d,e。

这里，模仿就是在物理学的总水平上与自然界相关联。由于自然在它的构成活动中留下了可以塑造的东西，留下了一个造型的空的空间，让人的精神去充实，艺术才是“可能的”。但是，我们所称作“艺术”的那些东西，与一般的制作的造型活动不同，它总带有各种各样的谜的一般的东西，其“作品”并非“真的”是它所描述的东西，只不过起模仿的作用而已。这样一来，一系列最不可捉摸的哲学问题首先就与存在者的外观有关了。在这里，并没有制造出任何现实的东西来，而是制造出没有实际用途的某种“使用”的东西来，在外观的可观察的凝视中注入了奇妙的东西。这意味着什么呢？我们将不得不稍微谈谈这个问题。但首先有一点是很清楚的，如果希腊人至多也只是把我们称之为“艺术”的东西理解为某种对自然的模仿，那就不能指望从他们那里得到直接的帮助。当然，这种模仿活动毕竟没有现代艺术理论的自然主义者和现实主义者简洁明快。这可以从亚里士多德的《诗学》中的一段著名引文得以证实。亚里士多德说道：“比起历史知识来，诗更有哲理”。① 也就是说，历史知识只述说已发生过的事，而诗总是向我们述说可能发生的事。诗教导我们在人类的

① 亚里士多德《诗学》，1451b5。

活动和苦恼中看到普遍的东西，这种普遍的东西显然是哲学的任务，而且也是艺术的任务，因为诗所指的普遍性是比历史更有哲理的东西。这无论如何总算是古希腊文化遗产留给我们的第一个提示。

另一个提示指出了我们当代人的美学的范围，这是一个范围更大的提示，构成了我们理解“艺术”这个词的第二部分。即艺术指的是“美的艺术”。但什么是美呢？

我们今天在各种各样的使用中遇见美的概念，在这些运用中，某些古代的而且归根结底是古希腊的χαλσν一词的含义继续保持着生命力。我们也还把“美”这个概念与下述情形联系起来：即某事由于风俗习惯而得到公众的赞许，或是某事一向得到赞许，这件事——正如我们所说——能让人看见并从外观上作出判定。在我们的语言记忆中，“美德”这一俗语仍然具有生命力。德国唯心主义用这一用语与现代国家机器的无灵魂的机械主义相对立，进而刻划出古希腊城邦的伦理世界（席勒、黑格尔）。这里的“美德”并不是指美的德行，也不是华贵壮观和铺陈得富丽堂皇，而是指它表达了共同生活的一切形式，并体现为井然有序的整体，以此方式人在属于他自己的世界里不断与自己相遇。所以，得到普遍的认可和赞同，这对于我们来说，仍

然是一个令人信服的"美"的规定。因而，对我们的自然感情来说，那种我们不能问为什么喜欢它的东西，仍然是"美"的概念。美本身充满了一种自我规定的特性，它没有任何目的关系，没有任何预期的功利，而是洋溢着对自我描述的喜悦和欢乐。关于美这个词就谈这么多。

那么，如今在什么地方可以碰到这种令人信服地在本质上完满的美呢？为了一开始就获得关于美的问题（也许还有艺术问题）的完全现实的着眼点，有必要回忆一下，对于希腊人来说，宇宙，即天体的秩序就体现为本来意义上的直观的美。这是古希腊关于美的思想中的毕达哥拉斯原理。在这个有规则的天体秩序中，我们完全可以建立对秩序的最宏大的直观。一年、一月、一天昼夜的交替交换的周期，在我们的生活中形成了秩序经验的确定不移的定数律，这恰好与我们人类的活动和欲望的模糊性和变易性形成对照。

从这个角度来看，美的概念，尤其是在柏拉图思想中的美的概念，对我们的问题具有极大的启发。在《斐德诺》这篇对话中，柏拉图用一个伟大的神话人物的形象来描绘人的规定，即人的与神性相对的局限性，以及人的肉体冲动的有限存在沉沦于尘世苦难之中。他描绘了一切灵魂的壮大行

列，夜空星辰的自然秩列在这些灵魂中交相辉映。这是由奥林匹斯诸神率领驶向苍穹顶端的马车行进。人的灵魂同样驾着马拉的车辆跟随在那些每天行驶的神的行列之后。在天顶的高处，眼睛才能看见真实的世界。人们在那里看到的，不再是变幻无常、毫无规则的欲念，即我们尘世的世界经验，而是真实的永恒性和存在的固有构造。但是，当诸神在与这个真实的世界相遇的时候，人类的灵魂却由于他们都是无秩序的驭手而受到干扰。因为人的灵魂中的欲念使目光迷糊，人们只有一瞬间的、飞逝的一瞥投到那个永恒的秩序上。但随后他们就坠落在大地上与真理分离了，于是，人只是在回忆中保留着真理的模糊印象。现在就到了我要叙述的地方了。那些据说因失落了自己的羽毛而被贬到尘世的重压下以致不能再展翅飞升到真理的高峰的灵魂，有这样一种经验，即羽毛重又开始生长出来，重新飞入高空。这是爱和美的经验，是为了美而爱的经验。在这奇妙而瑰丽的描述中，柏拉图想用复苏的爱这种体验与对美的精神感知和世界的真实秩序联结起来。由于达到了美，真实的世界便重新保持在记忆中。这是一条哲学的道路。他把美认作是最充分地显现出来的东西和吸引人的东西，或所谓的理式的可见性。它是一种首先使别的一切显现的光

照，这种自身具有无可置疑的真理性和正确性的光照，是我们所有人在自然和艺术中发现的美的东西。它迫使我们承认："这是真实的东西"。

这段历史的回顾给我们的重要提示在于：美的本质恰好并不在于仅仅是与现实性相对立，而是在于，美即使仿佛象是一种不期而遇的邂逅，它也仍然是一种保证，要在现实的一片混乱中，在所有现实的不完满、恶运、偏激、片面以及灾难性的迷误中最终保障，真实不是遥远得不可企及，而是可以相遇的。美的本体论功能在于它沟通了理想与现实的鸿沟。从而，这个加于艺术之上的"美的艺术"的形容词就为我们的思考提供了第二个根本性的提示。

第三步就是直接考察一下哲学史上所说的美学这门学问。美学是一个非常晚的发明，并且——十分重要的是——大约在它产生的同时，艺术的概念也从熟练技巧这一含义的关联中摆脱出来，具有卓越的含义，艺术的概念和事业也几乎不再具有宗教的功能了。

美学作为哲学的一门学科，最初是在十八世纪即唯理主义的时代出现的。它显然也受到近代理性主义本身的挑战。这种理性主义是在建构性的自然科学的基础上发展起来的。自然科学产生于十七世

纪，在本世纪，它已以一种越来越令人喘不过气来的速度转变为技术，从而决定了我们当今世界的面貌。

是什么促使哲学思考美本身呢？由于理性主义的总的方向在于自然界的数学的合规律性以及关于掌握自然力量的意义，美和艺术的感受就显得象是一个极端主观随意的领域。这就是十七世纪的起点。然而，美的现象在此究竟能要求什么呢？古希腊的回忆至少还可能使我们明白，在美和艺术中可以碰到某种超越一切概念性的东西之上的深刻含义。如何把握美的真理呢？哲学美学的奠基人鲍姆嘉敦说美是一种感性认识。就我们从古希腊以来所形成的知识的伟大传统来说，“感性认识”本身就是一个悖谬。认识总是只有当它把主观感性的局限性抛开之后才谈得上，理性才把握着事物中的普遍的东西和带规律性的东西。所以，个别性中的感性的东西只有作为一种普遍的规律性的一个个例而出现。不论是在自然之中还是在艺术之中，当我们把遇见的东西只当作预期的东西来计算清楚，或是作为某种普遍的东西的一种情况记载下来时，这肯定不是美的感受。一次令人着迷的落日，并不是许多落日之一例，而是太阳演出了一幕不可比拟的“天空悲剧”。在艺术的范围内，真正不言而喻的是，艺

术品决不是作为一种只被编排进其他各种关系中的东西来感受的。对我们来说，艺术的“真实性”并不在于它身上所表现出来的普遍的规律性。毋宁说，感性认识指的是，即使在那种显得象是感性经验的特殊性的东西之中，以及我们总是习惯于将其联系到普遍的东西上去的事物之中，某种东西由于美而突然把我们紧紧攫住，迫使我们在个别地显现出来的东西面前留连忘返。

这对于我们有什么关系呢？从中又能够认识到什么呢？个别的东西既然能够提出要成为真实的东西这一与它自身相反的要求，而真实的东西也并不仅仅只是可以用数学来规范的自然法则那一类的“普遍的东西”，那么，这种个别的东西的重要性和深刻含义何在呢？给这些问题找到一个回答，就是哲学美学的任务。① 为了回想起这个任务的原来提法，我觉得有必要提出这样一个问题：哪一种艺术可以给我们提供关于这个问题的合适的答案？我们知道，人类艺术创造的门类是多种多样的，各种语言艺术和作为转瞬即逝的艺术的音乐，与塑造形象的艺术即造型艺术以及建筑艺术是多么的不同。那些

---

① 参阅鲍姆勒尔：《康德的判断力批判，它的历史和体系》，第一卷，哈勒，1923年。

人们赖以进行生动的创作的媒介物也使得作品放射出各种各样的光彩。这一回答可以从历史中得到提示。鲍姆嘉敦有一次把美学定义为“ars pulchre cogitandi”，即善思的技巧。在这种情况下，凡有耳朵的人马上就会发现，这种表述和修辞学的定义“ars bene dicendi”（善说的技巧）是同类型的构成。这不是偶然的，修辞学与诗学自古就并提，而且在某种方式中修辞学还更高。它是人类交往的无所不在的形式，甚至在今天，还对我们的社会生活起着比科学有深得不可比拟的影响。对于修辞学来说，善说的技巧是其古典定义，这是毫无疑义的。鲍姆嘉敦显然是借助修辞学的这种古典定义来定义美学，把美学定义为善思的技巧。其中的重要提示在于，语言艺术对于我们要解决的任务也许具有特别的作用。语言艺术远比我们在作审美的考察时常关注的那种主导概念重要得多，这与习惯的思路是相反的。这主要是指按照我们的思考来解释的造型艺术，我们把我们关于审美的理解应用于它之上是再容易不过的了。这当然是有充分的理由的，因为，雕塑艺术作品可以直接显现出来，它与只在消逝的声响中推演事件的剧本、音乐或诗歌作品是不同的；不仅如此，对于我们关于美的思考来说，柏拉图的遗产总是无所不在。在柏拉图那里，真实的存

在被思考为原型，所有的现象的实在性被思考为摹本。如果剔除其陈腐的意义，柏拉图的这些思想说明艺术仍然有令人信服的东西。人们为了把握住艺术的经验，便不断力图返回到神秘的语言宝藏的深处，并且敢于使用新的词语，例如“心象”，这是一种适于在其中收摄视觉形象的表达。因为事情正是这样，我们从诸物中看出一个图象与我们把这幅图象构画到诸物中去，这两者实际上是一码子事。正是想象力这种人的力量能够构画一幅图像。审美的反思就是靠这种想象力在万物面前邀游。

这就是康德的伟大贡献，他远远超越了美学的奠基人——前康德的理性主义者鲍姆嘉敦。康德第一个在美和艺术的经验中认识到一种哲学的独特问题。他试图回答这样的问题：当我们“觉得某物美”时，究竟有什么与美的感受有关联，而且这种东西还不仅仅只是表达某种主观的趣味反应。这里并不存在自然法则那样的普遍性。自然法则把感性事物的个别性解释为自然法则的个别情况。当我们遇到美时，什么是可传达的真理呢？在美之中肯定不会有那种我们可以用概念的普遍性和知性的普遍性去加以辨解的真理和普遍性。尽管如此，我们在美的经验中碰到的那种真理，又明确表明它提出的不只是主观上有效的要求。诚然，有这样的说法，在

美的经验上不存在任何约束力和正确性。谁觉得某物很美，不等于说，他喜爱它有如喜爱适于他的口味的菜肴。当我觉得某物很美时，我就认为：它是美的。用康德的话说，我“强求每个人赞同”。这种每个人都应该赞同的要求决不是说，我能用理由说服别人。这并不是使一种哪怕是很好的口味成为普遍的口味形式。毋宁说，每一个别的人对于美的感觉必须训练有素，使他可以区别开美的东西和不太美的东西。不排除这样的情况，人们有可能提出甚至有说服力的证据，作为自己趣味的理由。在科学的确证与未沾染科学法则但却规定着判断的随意感觉之间，正是艺术批判的用武之地。“批判”，也就是鉴别美与不太美的东西，这种批判本来就不是一种从属判断，既不是一种基于概念的“美”的科学的预备环节，也不是一种与美的经验自身等价的质的判断。“趣味判断”就是从现象中看出什么来，并为每一个人找到美。康德首先解说的是自然美，而不是艺术作品。他警告我们，以概念的形式带来的艺术美是“毫无意义的美”。

我们在此提及美学的哲学传统，仅仅是为了有助于拟定问题的提出，那就是，人们如何才能理解什么是过去的艺术，什么是今天的艺术，并用一个共通的总括的概念把两者联系起来？这个问题的症

结在于，如今人们既不能谈论所有过去的伟大艺术，也不能谈论在冲击了所有富有意义的“纯”艺术之后才出现的现代艺术。这是一种值得注意的情况。如果我们换一种角度来考虑这种情况，我们认为艺术是什么，我们又根据什么来谈论艺术。至此便产生了一个悖论：只要我们着眼于所谓的古典艺术，那么，它就是指这样一些艺术品的生产，这些艺术品本身并不被人们理解为艺术，而是理解为在当时的宗教的或世俗的生活范围内随时可见的形象塑造，理解为一种对自己的生活世界以及从这世界中突出出来的方式的装饰：祭仪的装饰、统治者的排场的装饰，以及诸如此类的装饰。但是，在现在，艺术的概念具有了自己的色调，艺术作品开始完全自立，摆脱了一切生活关系，为艺术而艺术，也就是马尔罗曾说的“想象的博物馆”。只有艺术才能成为艺术，这在艺术中引起了一场大革命，以致现代艺术与一切绘画的传统内容和可理解的表达完全断裂了。于是引起了两个方面的怀疑：这还是艺术吗?艺术究竟想要什么?单纯的艺术才是艺术吗？只要康德反对实际目的和理论概念而保卫美的自明性仍然是首要的原则，我们就只能沿着这条路继续走下去，达到现定的目标。康德是在其著名的说法“无利害的愉悦”——即在美的东西上感到的愉悦中概

到这一点的。“无利害的愉悦”在这儿显然是指：“被表现出来的东西”或显现出来的东西引不起实用的兴趣，因此，无利害是审美态度的一种标志，它表明不会有人想到提出其实用性是为了什么的问题：“人们在那种使他愉悦的事情上感到愉悦有什么用处？”

这无疑还停留在对艺术的相对外在的理解的描述上，停留在审美趣味的经验之上。大家知道，趣味是审美经验中的水平尺度。可是，这种水平尺度的突出标志是“共通感”，康德已正确地指出过这一点。他说，趣味是或多或少印在我们所有心灵中的一种传达①。仅仅是个人的主观趣味，在审美的范围里显然是某种毫无意思的东西。就这一点说，我们要归功于康德的是，他第一个领悟到了审美的要求，不使它屈从于目的概念之下。但是，在大多数情况下，究竟是什么经验才能实现这种“自由的”、“无利害的愉悦”的理想呢？康德考虑的是“自然美”，如一朵美丽的花的图案，或者具有某种特征的装饰性挂毯，它的线条游戏赋予我们一种相当高超的生活情趣。装饰性艺术的作用就在于如此伴随而来的游戏。这样的自然物就叫做美和纯

---

① 参阅康德：《判断力批判》ss 22，40。

粹美，其中完全没有人的思想，它是人的特别创造物，它摆脱了任何有意识的思想灌输，仅仅是纯粹的形式和色彩的游戏。在这里已没有什么东西是应该认识的和需要重新认识的。是啊，再没有什么东西比一幅莫名其妙的挂毯更叫人惊奇的了，这种图画性的描绘是一种单一的图像，它确能引起人们的注意。对此，我们童年时的热烈的梦想才懂得要叙说些什么。然而，这种描述所提供的，仅仅是无须理解去把握的愉悦的审美运动处于游戏状态，也就是说，在这里并没有看到某种东西，并没有领会某种东西。因而这终究只是对某种极端情况的正确描述。在这种情形中，十分清楚的是，某种伴随审美的满足而被接受的东西，并没有与某种有意指的含义联系起来，并没有与最终在理解上可传达的东西联系起来。

然而，这还不是使我们感兴趣的问题。因为我们的问题是问，什么是艺术。我们要考虑的肯定首先不是这种装饰工艺的清闲形式。设计师也可以是自觉其意义的艺术家，但是他根据功利的任务来履行自己的职责。康德已经把这种原本的美标识为"自由美"。"自由美"指的就是无概念、无意谓的美。可是，康德显然不愿意说，艺术的理想就是创造这种无意谓的美。就艺术来说，当我们置身于

真理之中时，我们就总是已处在视象和心象（我已提到过这一点）的纯粹外表性与我们在艺术作品中预先领会的意谓这两者的紧张对立之中了，我们不得不重视作品中的意谓，于是，这种紧张对立就是我们每次与艺术相遇时都必得遭遇的情形。这些意谓建立在什么基础之上呢？那加之于艺术之上使之明显地成其为艺术的东西究竟是什么？康德本来并不想从内容上来规定这个增添物。因为，正如我们会看到的，这是不可能的。但是，康德的伟大贡献在于，他并没有停留在“纯粹趣味判断”的形式主义上，而是利用“天才的立场”克服了“趣味的立场”。① 十八世纪正是用天才从自己的活的直观中表明，莎士比亚的反趣味突破了由法国古典主义打上烙印的时代趣味。那时，莱辛针对法国悲剧的古典主义作家的美学法则——顺便说一句，他是以一种十分片面的方式——提出欢迎莎士比亚，认为莎翁是自然的声音。这种自然的创造精神据说是作为天才并在天才中体现出来的。② 事实上，康德也把天才理解为自然力。他把天才叫做“自然”的宠

---

① 参阅我在《真理与方法》一书中的分析。图宾根，1975年版，第39页。

② 参阅科墨勒尔：《莱辛与亚里士多德，悲剧理论研究》，法兰克福，1970年。

儿，亦即得到自然的宠爱，使他不用有意识地遵守规则就能创造出自然的东西，仿佛恰好是按照规则做出来的一样，甚至还有过之，仿佛用无法之法创造出了某种从来也不曾见过的东西。艺术就是，不凭借法则也能创造出典范来。然而，把艺术规定为天才的创造，实际上又从来没有与接受者的气质分开过。两者都是一种自由的游戏。

这种想象力和理解力的自由游戏就是趣味，只要在想象力的创造后面隐藏着诉诸于理解的意谓的内容，或者象康德说的，允许"想到不可名状的杂多"，那么，在艺术作品的创造中，同样的自由游戏就会稍稍向其它方向偏离。当然，不应该说，这是把我们先前把握的概念简单地加到对艺术的阐述上去。也许可以说，我们是在把由直观给予的东西当作普遍的东西的一个个例而置于普遍之下。但是，这并不是审美经验。毋宁说，就特殊的、个别的作品来看，如康德所说的那样，概念已经"在其中回响了"。"回响"是一个来自十八世纪音乐语汇中的优美的词，特别是指在演奏十八世纪的心爱的乐器——钢琴合奏时所特有的回旋飘荡的音响效果。这种特别的效果就在于，当琴弦完全静止时，琴声还在空中持久地回响。康德显然认为，概念的作用类似共振板的特性，以便使想象力的游戏通过声音表

达出来。要是这样就太好了。可是，整个德国唯心主义都是在现象中去认识意谓或理念（如人们通常所指的），并没有因此而使概念成为审美感受的独特的关节点。可是，我们能用它来解决我们的问题——古典艺术传统与现代艺术的统一的问题吗？人们究竟应如何来理解现代艺术创作的破碎形式，玩弄一切内容如儿戏，以致不断地使我们的期望落空？人们究竟该怎样理解"由观众协助表演"这种标志着现代艺术或完全是反艺术的现代艺术的倾向呢？怎样理解杜桑突然孤立地表现出一件日用品以引起一种感性的强烈刺激呢？人们不能简单地说："多么粗野的恶作剧呀！"杜桑恰恰以此揭示了审美经验的某些条件。但是，人们究竟怎样借助于古典美学的方法来对付我们时代的这种试验性的艺术风格呢？对此显然需要返回更基本的人的经验。我们的艺术经验的人类学基础是什么？这个问题应在"游戏、象征、节日"的概念上来阐明。

一

游戏的概念是尤其重要的。我们必须首先弄明白的就是，游戏乃是人类生活的一种基本职能，因而人类文化要是没有游戏因素是完全不可想象的。人类祭祀中的宗教仪式就包含着某种游戏因素，这

是很早以来就被象胡金加、瓜尔蒂尼和其他思想家所强调的。把人类的游戏的要素上的给定性及其结构形象地勾勒出来，从而使艺术的游戏因素不再仅仅是消极地摆脱目的的束缚，而且成为自由的冲动，这是值得一做的事。当我们谈到游戏时，其中所暗含的意思是什么呢？可以肯定地说，它首先是指一种总是来回重复的运动。人们马上会想到这样的说法，如"光的游戏"，或者"波浪的游戏"。它们就是这么来回展现着经常不断的涌来退去。这是一种运动，不被运动的目的束缚的运动。很明显，这种来回表明，运动的目的（这时运动停止下来）既不是这种结局，也不是那种结局。更明显的是，这种来回运动也是一种游戏空间。我们在考虑艺术问题时尤其要注意这一点。这种来回运动的自由还意味着，这种运动必须具有自己的运动形式。自行运动是一般有生命之物的基本特性。这一点已由表达出一切希腊人的思想的亚里士多德描述过了。凡有生命的东西都在自身中具有运动的动力，都是自己运动。游戏也是一种自行运动，它并不通过运动来谋求目的和目标，而是作为运动的运动，它也可以说是一种精力过剩的现象，亦即生命存在的自我表现。实际上，我们在自然界里经常看到蚊虫的游戏，在动物世界里（尤其是在幼小动物那里），

看到各种游戏的运动表演。所有这些，明显地出自原始的过剩机能。这种过剩精力迫切要求把自身生气勃勃地表现出来。人类的游戏的特殊之处在于，它能够把理性这种人所特有的标志包含于自身之内。人的理性自行设置目的，并有意识地追求这一目的。人类的游戏把理性纳人自身，从而也就可以巧妙地超越这种追求目的的理性。也就是说，人类的游戏的人类性在于，在运动的游戏之中，它的游戏运动自己遵守规则，自己约束自己，好象其中有目的似的。比如，小孩子在把球抛出去之前，就要算算它能在地上拍多久。

在无目的的活动的形式中同样包含着规则，这是理性置放于其中的。那个拍球的孩子如果拍到第十下时球滑脱了，他会很懊丧；如果他打了三十下，他便骄傲得象个国王。人类游戏中的无目的的理性表明了一种对我们来说至关重要的具有特质的现象。也就是说，它在此表明一种同一性，尤其是游戏的重复现象指明这种同一性，即自我同一性。在此出现的目标尽管是一种无目的的行为，但这种行为也就是目的本身。这就是被称为游戏的东西。在这种方式中，人表现出奋求、企慕荣誉和严肃的奉献精神。这是在人类的交往的道路上迈出的第一步。如果在这里有某种东西——也许仅仅是游戏运动本

身——被表现出来，那么，它对于旁观者也是有效的，他也会“涉入”其中，正如在游戏中我总象一个旁观者一样来对待自己。游戏表现的功能在于，最终结果并不是任何一种随意性的东西，而是只能如此被规定的游戏活动。因而，游戏最终只是游戏运动的自我表现而已。

我必须马上补充一句，这种对游戏的规定还意味着，游戏始终要求与别人同戏。观看一个小孩来回打球的观众也不能例外。当他真的与这个孩子“同戏”时，那就算参与其中，加入到这个不断重复的运动中去了。在更高级的游戏形式中这一点更一目了然：比如我们在电视中看到的那些网球观众。观众的脖子都扭伤了。但没有人会错过同戏的机会。游戏并不是一位游戏者与一位面对游戏的观看者之间的距离，从这个意义来说，游戏也是一种交往的活动。我认为，这是一个更为重要的契机。观看者显然不只是一个观看眼前活动的看客，他参与游戏，成为其中之一部分。诚然，我们目前涉及的还只是简单的游戏形式，还没有触及艺术的游戏。但是我已经指出，从祭祀舞蹈到作为表演来看待的祭典，是好不容易才跨出的一步。从这里引向表演的自由安排，引向从这种祭祀关系中作为表现而发展出来的戏剧，或是引向造型艺术，其装饰作用和表

达作用是从宗教生活关系的整体中产生出来的——这些也都是好不容易才跨出的一步。二者互相渗透着，转换着。但是这种互相转换证明我们当作游戏来探讨的共通性，即在这里某种东西被作为某种东西指出来了，哪怕它并不是概念性的东西，有意义的东西或带目的性的东西，而是单纯的自我设置的活动规则之类的东西。

在我看来，它对于现代艺术的讨论有着预想不到的深刻意义，说到底这涉及到作品的问题。现代艺术的基本动力之一是，艺术要破坏那种使观众群、消费者群以及读者圈子与艺术作品之间保持的对立距离。无疑，最近五十年来的那些重要的有创造性的艺术家们正是在努力突破这种距离。人们多少要感谢布莱希特的史诗剧的理论。他明确地反对沉溺于舞台梦幻中去，把舞台幻想看作是对人和社会的统一意识的一种虚弱的补偿。人们期望表演舞台的真实性、中意的性格、明快的同一性，这一切都被他有意识地打碎了。在任何一种艺术的现代试验的形式中，人们都能够认识到这样一个动机：即把观看者的距离变成同表演者的邂逅。

这是不是说现在不再有艺术作品了呢？事实上今天的许多艺术家——还有附和着他们的美学家都是这样理解的。仿佛这涉及到抛弃作品的统一性。

但是，如果我们回想起我们关于人类游戏的规定，那么我们会发现，在那里边有一种理性的原初感受，例如遵守自设的规则，即人们在重复时找到的游戏的同一性。这多少有点类似游戏中的解释学的同一性，维持这种同一性对于艺术的游戏来说是真正无可非议的。认为艺术品的统一性在于与那些致力于艺术品并为他所获得的人相隔绝，这是错误的。作品的解释学的同一性植根于一个远为深刻的基础之上。哪怕是稍纵即逝的，一次性的东西，只要它是作为审美感受表现出来或得到评价，那也是自我同一的。让我们看看在管风琴上即兴演奏的情况，人们不会重复地听到一次性的即兴演奏，甚至连管风琴演奏者事后也知道，象他那样的演奏几乎不可再得了，而且没有人把它记录下来。尽管如此，大家都说："这是一次绝无仅有的表演或即兴演奏"，或者说："今天这一次没有什么意义。"对此我们有什么看法呢？显然，我们还是要回到即兴演奏上来。对于我们来说，它是"站立"在那儿的某种东西，是作品一样的东西，而不单单是管风琴演奏者的手指练习。否则，人们就不会对它的质量的优劣进行判断。这就是作品的统一性所造成的解释学的同一性。我作为一个理解者必须与之同一起来。因为，在当时我判断了什么，我就"理解"了

什么。我所与之同一的东西是曾经存在的或现在存在着的。正是这种同一性决定着作品的意义。

如果这是正确的话——我认为这一点是十分明晰的真理——那就根本不可能有这样一种艺术生产，即以另一种方式去指谓它所创作出来的东西，并作为自己的存在。举一个极端的例子来说吧，譬如用具——就说一个瓶架吧——摆在那里，作为一个作品，它会突然产生一种强烈的影响。这就证实了它自己。在自己的这种效果中，并作为这种曾一度发生过的效果，它本身就具有了自己的规定性。大概没有一件作品是在古典主义的持存意义上保留着的，只有从解释学的同一性来看，保留着的作品才真正算得上是“作品”。

因而，作品概念与古典主义的和谐理想毫无关系。尽管有另一种完全不同的同一性在其中发生的形式，我们仍然要进一步追问，这种产生反应的过程是如何发生的。这里面一定还有更深远的动因。如果这种效果反应就是作品的同一性，那么它始终就是“同戏者”用真实的感受，真实的经验充实着艺术作品。也就是说，同戏者在艺术作品中主动地灌注了自己的生活积累。这种实际的完成是靠什么获得的呢？反正不是光凭记忆把握住的某种东西。即使这样情况具有同一性的证明，也不是通过

作品对我们所显示的某种特别的赞同。一件"作品"作为作品因此而获得它的同一性的东西究竟是什么呢？是什么使这种同一性，如果可以这样说的话，成为一种解释学的同一性呢？后面这种不同的提法显然意味着，这种同一性正是存在于如下情况中：要"理解"某种东西，就得把它作为"指谓"的或"说出"的东西来理解。这是一个由作品提出的要求，它期待着兑现，它要求一个只有接受这一要求的人才能给出的回答，而且这个回答必须是由他本人积极主动提供的他自己的回答。同戏者也在游戏之中。

我们知道，所有最独特的经验，多半来自参观博物馆或者聆听音乐会时所付出的最高度的精神能动性。那时人们在干什么呢？在这里自然还存在着区别，即，有时人们面对的是再生产出来的艺术，有时所涉及的就不是复制品，而是人们直接走到挂在墙上的原作面前；假如人们逛过一个博物馆，进去时没有带着生命的感觉，参观后从里面走出来时就有了这种生命的感觉；如果人们真的获得了艺术的体验，那么这个世界就变得更光明，变得更轻松了。

再认识即理解的同一性的起点是作品的规定性，这种规定性还决定着同一性是与变化和差别紧

密相联的。任何作品几乎为每一个接受它的人让出了一个他必须去填充的游戏空间。我甚至可以用古典主义的理论观点来指出这一点，比如康德就有一个最值得重视的学说。他曾经为这样一个命题辨护，即，在绘画上，形式是美的原本的承担者。相反，颜色却只是单纯的刺激，亦即感官的吸引力，它只是主观的因而与真正的艺术家的或审美的形象塑造无关。凡是对古典主义者的艺术有所知的人——例如人们也许会想到杜瓦尔森[①]——都会承认，在这种苍白的大理石古典主义的艺术那里，最突出的实际上是线条、素描和形式。康德的命题无疑是一个有历史条件的判断。我们也许决不会承认颜色只有单纯的刺激作用。因为我们知道，人们也能够用颜色构图，而且作品的结构也不必限定在图画的线条和轮廓上。但是这种具有历史条件的趣味的片面性还不是这儿所关注的。在这儿感兴趣的只是康德能在上面一目了然地看见的东西。究竟为什么形式在这里被抬到如此高度呢?回答是，因为人们看见了它，就必须刻画它，因为人们必须积极地去构造它，正如任何一部艺术作品的结构所要求的那样，要使绘画的结构象音乐的结构一样好，象戏剧

① 杜瓦尔森(1770—1844)，丹麦雕塑家。——译注

一样好，象文学作品一样好。这是一种持续不断的共同活动的存在。显然这恰好是这样一种作品的同一性，这部作品邀人加人活动之中，这种活动并不是随意的，而是被引导的，并且就一切可能的填充来说都被纳人某个确定的图式之中。

大家不妨想想文学。首先使这一点突出出来的是伟大的波兰现象学家罗曼·茵格尔顿，他已经为此作出了一个贡献。① 怎样看待一个故事的活灵活现的功能呢？我举一个著名的例子：《卡拉玛佐夫兄弟》中，有一个斯梅尔雅可夫从上面摔下来的楼梯。陀思妥耶夫斯基用某种方式描述了它。因此，我完全精确地记得这个楼梯是什么样子。我知道，它从哪里开始然后是黑暗，然后往左拐。我对此了如指掌。但我也知道，没有任何人象我这样看那楼梯。每个让这部卓越的小说作品在自己身上发生作用的人都将从他的立场去看到那个楼梯，并且深信，他看见它就象它本身那样。这就是文学的语言在这种情况下让我们去填充的自由空间，我们在其中紧跟着小说家的语言的引导。在绘画艺术中也有类似的情况。这是一种综合的行为。我们必须做合并的工作，把许多东西联接起来。人们"读"一幅画，正如人们常

① 参阅茵格尔顿：《文学的艺术作品》，图宾根，1972年版。

说的，象读一篇文章。人们着手“辨析”一幅画就象诠释一篇本文。这不光是立体派绘画的情况，虽然立体派以极端彻底性提出了这样的任务：要求把同一个东西的各个不同的面，各种不同的现象大体上依次展开，以致于最后以各个切面的复合体的形式表现出来，由此，在亚麻布上呈现出一种新的色彩组合和新的整形的可塑性。不只是在毕加索或勃拉克那里，在所有当时其他的立体绘画家那里都是这样让我们“读”画。实际上这一要求并不是现代才出现的。谁要是欣赏提香或委拉七凯支的一幅著名的画，如某位骑在马上的哈布斯堡王族，而对此只想到：哦，这是查理第五。那么他对这幅画就什么也没有看见。这是构造出来的东西，它要求把它当作画来逐字逐句地阅读。归根结蒂，这强制性的结构组成了一幅画，在其中由这幅画本身唤起的意义浮现出来，这是一个世界主宰者的意义，在他的王国里太阳永不落。

所以，从原则上我要这样说："不论我所谈论的是以往的艺术作品的传统形态，还是现代的艺术创作的要求，这都是一种反思的成就，一种精神的成就。反思游戏的结构操作作为要求置于作品本身中。

因而，在我看来，认为过去的艺术人们可以享受，而今天的艺术，人们会被艺术家造型的狡猾手

段强迫着参入进去，这乃是一种荒谬的对比。游戏概念的引入的关键点在于指出，在游戏中每一个人都是同戏者。这对于艺术的游戏也应该适用。它表明，艺术作品的结构本身和这作品结构所引起的体验之间原则上是不可分离的。这个意思我已经概括在下述明确的要求中了，即：人们无论如何必须学会阅读我们熟悉的和由于内容方面的传统而具有重要的借鉴意义的古典主义的艺术作品。但是阅读并不只是从字面上拼读和一个字跟着一个字的念，它首先指实现一种连续不断的解释学的活动。这种活动由对整体的意义期待所驾驭，从个别的东西出发，最后在整体意义的实现之中完成。人们对此会想，假如有人读一篇本文并不理解它，又是怎么回事呢？在这种情况下，其他人不可能真正懂得他究竟读的是什么。

作品的同一性不是由任何一种古典主义的或形式主义的规定来保证的，而是由如下方式来完成的，即我们以此方式把结构作品作为我们的一项任务接下来。如果这一点可说是艺术经验的关键，那么，我们就可以回忆一下康德的成就，他曾证明，艺术家的经验与把某种显现为特殊性的、引起感官愉悦的构成品联系到或隶属于一个概念之下并不相干。艺术史家和美学家理查德·哈曼

有一次这样说：这关系到“知觉的独特意义”。[①]应该说这指的是，知觉不再被放到实用的生存关系中并在其中发挥作用，而是在其自身的意义中把自身体现和表现出来。为了以完全恰当的意思来充实这种表述，人们当然必须弄清楚，什么是知觉。当然不能象哈曼所处的印象主义终结了的时代那样去理解知觉，似乎它是所谓“事物的感性的皮”，审美的知觉由它而来。知觉不是人们所谓各种各样的感官印象的收集。知觉固然象这个美好的词本身所表达出来的那样，指的是把某物“看作真的”。但这就意味着，凡是对感官呈现出来的东西都被当作某物来看待和被接受。这样我就考虑到，这是一个有关感性知觉的简缩了的教条主义概念，我们一般来讲总是把这一概念作为审美的尺度的基础。根据我自己的研究，巴洛克式的主张就是这样，它把知觉的深层维度表达为“审美的无差别”。[②]我因此认为，如果把由一部艺术家的成品有意味地诉说出来的东西抽象掉，而且把自己完全局限于具有“纯审美”价值的东西之上的话，这是一种次一等级的态度。

① 参阅哈曼：《美学》，莱比锡，1911年版。

② 参阅我的《真理与方法》，第111页。

这也许正象某出戏剧的评论家只研究导演的成就如何，担任角色的个别演员水平怎样以及诸如此类的问题。他这样做当然很好，完全正确——但这和作品本身以及它在上演时为某个人领会其意义的明确化的方式并不一样。因此，恰好是一个作品被复制出来的特殊方式与随之而来的作品的同一性之间的无差别性决定着艺术经验。而且这不仅只是适用于复制的艺术及其所包含的媒介。作品在它本身所呈示的东西之中以一种特殊的表现方式作为自己而说话，这一点是永远有效的，甚至在与同一件作品再次相逢时也是如此。当然，在复制艺术的情况下，只要这种复制象原作一样为自己提供了同一性和变体，那么这种在变体中的同一性就会以双重的方式来实现。我在这里描述的审美的无差别，显然与康德在“鉴赏判断”中揭示的想象力和知性的协调活动的真实含义有重要关系。人在他所看到的东西那里，哪怕只是要看到某种东西，也必须对这种东西进行思考，这总归是正确的。但在这里，却是一种自由的、不以概念为目的的游戏。这种协调活动向我们提出了不可回避的问题：在形象的创造能力和概念把握——理解能力之间的自由游戏这条道路上形成的究竟是什么。我们从中能把某物作为有意义的东西来感受而且正在感受的那种意义是什么

呢？任何纯粹的摹仿论或反映论以及自然主义的复制论显然都完全忽视了这件事。使“自然”完全地、忠实地变成复制品，变成“肖像”；这肯定不会成为一件伟大的艺术品的本质。在构思一幅画时，肯定会完成一种带有自己个人特殊风格的成绩，——正如我已经在回想委拉士凯支的“查理五世”中所指出的一样。那幅画上有委拉士凯支画的一些马，它们具有恰好常常使人想起自己童年时代的玩具摇马的特点——还有明亮的地平线和探头探脑的农夫，以及这个伟大的王国的皇帝那副专制的目光：这多么协调，在这里知觉所领悟的意义正是从这种协调活动中直接产生出来。浏览过这件纯粹的艺术品人中，肯定有人会问：这匹马描绘得准确吗？甚至问：查理五世，这个君王，是否按照他特有的相貌再现出来的呢？这个例子也许能说明，问题相当复杂。我们所理解的究竟是什么？作品是如何向我们诉说的，它告诉了我们什么东西？为了在此针对一切摹仿理论而建立第一道防卫，我们好好地回想一下，我们并不只是在艺术品那里才有审美经验，而且在自然面前也有这种审美经验。这就是“自然美”的问题。

明确地突出了审美活动的自律性的康德，也是首先着眼于自然美的。我们发现自然很美，这的确

不是毫无意义的。在自然界生生不息的盲目力量中，美之花朵向我们迎面开放，似乎自然是为了我们而显示出它的美一样，这是人的有限的精神经验上的一种奇迹般的体验。在康德那里，他为自然的美所迎合人的标志提供了一种创神论的背景，这也是康德由此而把天才的创造活动、艺术家的创造活动表现为如同自然、上帝的造物的潜力的最高升华的基础。但这种自然美在表述上显然有一种特殊的含混性。在艺术作品里我们总是试图把某物作为某物来认识或理解，——哪怕也许因此而不得不舍弃它，——与此不同，在这里却是一种从自然向我们倾诉衷肠的、模模糊糊的、孤独的心灵力量。只有对这种感受自然美的审美经验作更深入的分析，我们才会懂得，这种经验在某种意义上是一种错误的假象。实际上，我们只能以艺术的眼光或一个受过教育的人的眼光去看自然，人们可以回想一下，在十八世纪的旅行报告中是怎样描述阿尔卑斯山的。它被描绘成一座可怕的山，它的丑陋、令人恐惧的荒蛮使人感到好象它是从美、仁爱，有限存在的秘奥中被驱除出来的一样。相反，在今天，全世界都相信，在我们的高山峻岭的层峦迭障中，不单体现出自然的崇高，也体现出它本身的美。

很清楚，在这里发生了什么事情。在十八世纪

我们是用一种由理性秩序所训练出来的想象力的眼光来观看的。十八世纪的园林建设，在英国园林风格设计出某种新的接近自然或带有自然特性的形式之前，总是按几何学方式来建造的，就象某种舒适的住屋构造延伸到自然界中去一样。所以，正如此例所示，我们实际上是以由艺术熏陶出来的眼睛去看自然的。黑格尔正确地把握住了这一点，我们懂得感受自然中的美是由于艺术家的眼睛及其创作的引导。当然问题仍然还在于，处于现代艺术的批判环境之中的今天究竟会给我们些什么。由现代艺术的引导，我们就很难随其提供的风景而再认识到风景中的美。事实上，我们今天也许不得不把自然美的经验作为一种对由艺术熏陶出来的视觉要求的校正来感受。通过自然美，我们也许会重新回忆起，我们在一部艺术品中所认识到的东西，根本就不是艺术语言所倾诉的东西。这就是一种指示的不确定性，通过它，我们才能倾听现代艺术，它使我们具有对意义性的意识，具有对我们的眼睛所把握住的显著的意指的意识。[①] 随着这种指示有什么变为不确定的了吗？我们用德国古典思想家席勒和哥德所突出使用的一个字眼“象征”，来称这种不确定的东西。

---

① 对此，阿多尔诺在他的《审美理论》一书中有详细的论述。

二

什么叫象征？它最先是希腊语言中的专门性术语，指的是作纪念用的碎陶片。一位好客的主人给他的客人一块所谓"招待的瓷砖"，也就是说，客人把它打成碎片，留下相同的一半而把另一半给主人，以便在三十年或五十年后，这位客人的后代又来到这家时，双方把两半拼成一个整块而相认。古代的通行证，这就是象征的原始的专门含义。它是人们凭借它把某人当作故旧来相认的东西。

在柏拉图的对话《食饮篇》中有一个非常美丽的故事，正如我指出的，它对于我们阐述艺术有着更深的含义。阿里斯托芬在那篇对话中讲叙了一个至今还使人着迷的关于爱的本质的故事。他说，人类本来是球形的生物；后来他们的行为恶劣，神们就把他们切成两半。从此，一个完整的生命存在的球体的每个一半都在寻找着它的补充。每个人都几乎是裂开的半个；从而爱就是期待在机遇中实现与另一半相愈合。这个同心相印、同气相求的具有深刻含义的譬喻使得我们转过来从艺术的角度去思考美的经验。显然，艺术的美所具有的意指性，艺术作品所具有的意指性所指示的东西，并不是能直接一

目了然地理解和看清的。但这种指示究竟指出了什么呢？指示的本来作用就是指向别的某种东西，指向人们确实可以直接的方式获得或经验的某种东西。如果是这样的话，我们至少可以把古典主义的用法之后的象征叫做譬喻：某种东西被说成与其所指完全不同的东西，但人们也可以直接说出它所指的那个东西。但古典主义的象征概念却不是这样去指示另外的东西，根据古典主义的象征概念，我们在譬喻那里只能获得一种完全无道理的、冷冰冰的、非艺术的涵蕴。它说出的指谓关系必须事先知道。象征则与此相反，对象征性的东西的感受指的是，这如半片信物一样的个别的、特殊的东西显示出与它的对应物相契合而补全为整体的希望，或者说，为了补全整体而被寻找的始终是作为它的生命片断的另一部分。我觉得，艺术的这种"意义"，并不象晚期资本主义的文化宗教的意义那样，受社会的特殊条件的束缚。美的经验，特别是在艺术的意义上的美的经验，是对一种有可能恢复的永恒的秩序的呼唤。

如果我们对此再作稍为深入一步的思考，那么，这种经验的复合体的重要性就显露出来了。在今天，我们把这种复合体认作是一种历史的现实性，认作是一种当前的共同性。在这种当前的共同

性中，我们始终要求并一再反复在我们称作艺术作品的各种不同的特殊情况中要求同样的愈合的信息。在我看来，这实际上是对如下问题的中肯的答复："决定着美和艺术的意指性的究竟是什么？"这个答复表明，在与艺术的特殊的东西相遇时，人们所感受到的其实并非独特的东西，而是可经验的世界的整体，以及人在世界中的存在位置，亦即人的与超越性相对的有限性。在这种意义上，我们还可以再往前跨出重要的一步，即指出，这并不是说，一部作品富有意味地给我们带来的那种不确定的意义期待是肯定能兑现的，结果我们就把这个完满的意义整体从理解和认识上都变成自己的东西了。当黑格尔把艺术美定义为"理念的感性显现"时，他所说的真实就是这么一回事。这是一个意蕴深长的说法，它使那种人们只能远远眺望的理念在美的真实的感性显现中成为当下存在的东西。尽管如此，这仍然也是一种理想主义的引导。它对于原来的事实状态是不合理的，作品是作为作品向我们诉说，而不是作为传达信息的媒介向我们诉说。希望能以概念来补充由艺术作品向我们倾诉的意义内容，这常常已经是以危险的方式取消了艺术。然而，这恰好是黑格尔倡导的信念，正是这一信念把他引向艺术的消逝性这一命题。我们把这一命题解释为

黑格尔的一个原则性的表述。因为在他看来，在概念的和哲学的形态中，一切在艺术的特殊的感性语言中模糊地、非概念地打动我们的东西，似乎都能被补充，而且都必须弥补。

可是，这种理想主义的引导被任何一种艺术经验所反驳，特别是为当今的艺术所明确地拒绝。那种能以概念的形式去把握的东西，如今正是我们时代的艺术创作所期待的意义内涵。我反对这样的做法，即把借象征性的东西，特别是艺术的象征性建立在指示和隐藏这两者之间的不可调和的对立的基础之上。艺术作品就其不可代替性来说，并非是一个单纯的意义承担者，如果这样，其意义也可以由其他的承担者来承担了。一部艺术作品的意义宁可说是建立在它自身的存在之上的。为了避免任何一种错误的内涵，我们不妨用另外的词来替换"作品"这个词，即用"构成品"（Gebilde）这个词来替换。这也许意味着，在诗中，那脱口而出的雄辩式的语流的瞬息即逝的过程以难以捉摸的方式凝缩为一种结构，就象我们在叙说某条山脉的地质结构的构成性一样。这种"构成"首先不能够理解为它是某人故意生造出来的（例如总是把它同作品的概念相联系）。谁创造了一部艺术品，事实上就等于他与任何其他人一样站在他的手所构成的东西

面前。这是从构思和制作向成品的一个飞跃。现在成品"站立"着，并因此成为一个永远在"此"的东西。碰见它的人可以发现它，并认识到它的"质量"。通过这种飞跃，艺术作品才显示出它的唯一性和不可替代性。这就是本雅明所称之为艺术作品的灵光的东西①。我们大家对亵渎艺术的东西的愤慨，也证明了这一点。一部艺术作品的破坏对我们来说始终是某种亵渎宗教的罪行。

目前的考察是使我们有可能着手来弄清那种不光是艺术所产生的启明意义的作用范围。本来早就可以说，这种对意义的拯救，使之得以固定下来，并不是为了使它不致于流失和遗漏，而是在这种构成的内部层次中得到固定和保存。最终值得庆幸的是，有这样一种可能性，它能使我们摆脱唯心主义的意义概念，并且使所谓的存在的完满性或通向艺术向我们诉说的那种真理在揭示、发掘、启明与遮蔽、隐匿这两个方面的转化中得到审视。为此我们要感谢海德格尔在本世纪所迈出的思想步伐。他指出，希腊人关于去蔽的概念是在世之中的人的基本经验的一个方面。除了去蔽面外，还有与之不可分

---

① 参阅本雅明：《技术复制时代的艺术作品》，法兰克福，1968年版。

离地存在着遮蔽和隐匿，它是人的有限性方面。这种哲学见解指出了唯心主义在纯粹的意义整合上的局限性。这种哲学见解认为，在艺术作品之中，有着比仅仅以不确定的方式作为意义来经验的含义更多的东西。产生出这种“更多的”东西的那某个特殊事物的事实就在于，某种东西就是这样存在着的。这可以用里尔克的话来说：“某种东西(etwas)就是这样存在于人们之中的。”这种存在的东西即事实性，它同时与一切经过思考而满怀信念地对意义的期待具有一种不可克服的矛盾。艺术作品强迫我们承认这一点。“在那里没有你站立的位置，你必须改变你的生活。”这是一种冲撞，通过特殊性而发生的一次废除——生成的活动，在这种特殊性中每一艺术经验都在反抗我们。①

这引出了关于艺术的意指性究竟是什么这一问题可得到恰如其分的理解的自我领会性。我想把象征性的概念按照歌德和席勒所选择的方向作深入一步的探讨，充分展开其深远的含义。我认为，象征并不单纯是指示出一种意义，而是使意义出现，它本身就体现着意义。在“体现”这一概念上，人们会立即想到教会权利和国家权利的合法性代表的概

---

① 参阅海德格尔：《艺术作品的本源》，斯图加特，1960年版。

念。代表在那儿指的不是某种代理的或非本身的、间接的东西，似乎它是一种代用品，一种补偿。这种代表宁可说就是其本身，如同它完全能够当真的存在一样。在艺术的应用中，某种东西就由代表中的此在固定下来。所以，当一个众所周知的人物已经享有定评时，就用肖像画的形式来体现他的代表性。这幅画在市政厅的大厅里，或是在教堂的大殿上，或是在别的什么地方悬挂着，就应该有这个人物的一部分出现。他的代表肖像在哪儿，他本身的代表作用就在哪儿。我们认为，这画本身就具有代表性。当然，这并不意味着肖像崇拜和偶像崇拜，但也决不单纯是纪念符号，不是对某个现有存在的指示和替代，如果这涉及到的是一件艺术作品的话。

作为新教徒，在我看来，新教教堂里永无休止的圣餐之争始终是很有意义的，特别是在浸礼会教徒和路德教徒之间的争执。同路德教徒一样，我确信耶稣的话："这是我的血，这是我的肉。"这并非指面包和葡萄酒所"显示"的意义。我相信，路德教徒完全合理地看到并且象我所了解的那样，从根本上把握住了罗马天主教传统的这一点，即圣餐上的面包和酒"就是"基督的肉和血。我提出这个教义问题仅仅是为了说明，如果我们要思考艺术经

验的话，我们就可以想到，甚至不得不想到这样的事：在艺术品中不仅只是指示出某种东西，在被指示的东西那里还有更加本原的东西存在着。换句话说，艺术作品意味着一种存在的扩展。这就把艺术品与人类在手工艺和技能中的一切生产性成果区别开来了。在生产性的成果中发展的是我们的实际的经济生活的工具和设备。我们做的每一部件仅仅是用作手段和工具，这显然属于上述范围。当我们获得了一件实用的家庭用品时，我们不说，这是一个“作品”。它是一个部件，属于这个部件的是它在制造上的可重复性，因此也可以把任何一个这样的东西用于这种确定的功能关系、并为这种关系而想出来的工具或工具部件所取代。

相反，艺术作品是不可替代的。甚至在我们所处的具有复制能力的时代，我们碰到在描摹的质量上非常出色的最高等级的艺术品，仍然不可否认这一点。固然，照片和唱片都是复制，但不是代表。在复制品中除了这种复制就没有什么东西象艺术作品那样以不可重复的事件为特征（甚至于不放唱片时，当涉及的是一次演奏，即本身就是一种复制的那种一次性事件时，也是这样）。如果我找到一件更好的复制品，我就会用它来更换旧的；如果我丢失了它，我再谋求一件新的。在艺术品中仍然保

持着的、与在那种可以随便制造的产品不同的另外的东西是什么呢？

这个问题有一个古希腊式的回答，不过人们必须重新给予恰当的理解，在每个艺术品中都有一些类似μξμηδιξ（模仿）的东西。不过模仿在这里指谓的当然不是仿效早已知道的东西。而是指某物得到表现，从而使它以这种方式呈现在感性的丰富性之中。古希腊文化中使用的这个词采自星座舞① 。这个星座是按纯粹的数学规则和比率计算天空秩序的一种体现。在这个意义上，当传统说："艺术永远是模仿"，即艺术使某物得到体现时，我相信它是正确的。不过在这上面我们必须留神，别误以为在体现这样的某物时，按另外的方式也仍然是可把握的，而且把"在此"作为是借助这种讲述的方式来体现的。在此基础上，我认为，究竟是有对象的绘画还是无对象的绘画这一问题，不过是一种轻率的文化艺术政策的假象。毋宁说存在着很多造型的形式，在其中"某物"得到体现，它每次只凝缩为一种只能如此和不可重复的形成结构的形象，并且作为秩序的标志而显示着意义。纵使我们的日常经验

① 参阅科勒：《古代的摹仿——描摹、表现、表达》，柏林，1954年版。

各不相同，也照样能够表现出来。为艺术所提供的象征性的体现不需要规定为依赖于被假托的事物。恰恰相反，艺术的标志正好在于，在它里面所表现的不管是丰富的还是贫乏的内容，甚至是纯粹的空无，都使我们感动得留连和赞叹不已，仿佛是一种重新认识一样。它将会表明，正是从这个特性中提出了这样的任务，即对一切时代的艺术和今天的艺术，我们每一个人要表示怎样的态度。这个任务就是学会听见在艺术里想要说出来的东西。而且我们必须得到保证，听觉的学习首先是指从对一切都毫无分辨的听而不闻和视而不见中把自己提升出来，让作品中的东西传播为一种始终震慑人心的文化。

我们向自己提出过这样的问题，通过美的感受，特别是通过艺术的感受所传达的究竟是什么，人们必须在此得到的决定性理解在于，人们不能够谈论意义的一种单纯的传播或介绍。抱有这种想法的人将会把他在那里所感受到的东西事先就纳入理论理性的普遍意义的期望中去。要是人们同理想主义者们(例如黑格尔)一样用理念的感性显现来定义艺术美——这本身乃是对善和美的统一的柏拉图的暗示的天才重现——就必然假定了，人们能够超出真理的显现这种方式，并且用上述哲学思想来思考这种理念(即把握真理的最高和最精确的形式)。在

我们看来，唯心主义美学的错误和弱点是，它没有看到，恰好只是在特殊化了的东西中才面对着特殊的东西和真理的显现。在它里面艺术的特征对于我们来说是一种永远不可超越的东西。象征和象征性的意义在这里产生出指示的一种悖论形式，即意义是它指示的，同时它本身就是体现甚至是证实。只有在这种与纯粹的理解活动相对抗的形式中才找得到艺术——这是艺术中的伟大的东西所给予我们的一次冲撞——因为我们总是毫无准备，总是面对一部使人信服的作品的极其强大的力量而被它置于解除武装的境地。因此，象征物或象征性的本质恰好在于，它并不涉及用理智来补充的目的意义，而是它的意义就永驻于象征本身。

于是，关于艺术的象征特性的说明同我们关于游戏的最初考察便联系起来了。在那里，我们提出的问题的立场是从游戏自来就是自我表现的方式这一点引伸出来的。在艺术那里，游戏表达了它那使存在增长的独特品格，表达了它那有代表性的力争存在的独特品格，一个存在物正是通过自我表现去力争存在的。在这一点上，我似乎觉得唯心主义美学有修正之必要。因为它关系到更精确地把握艺术感受的特质。从这里有可能引出的一般结论是早就准备好了的，那就是，不管是在对象性的和亲近的传

统形式中，还是在今天的“不可亲近的”无传统性的形式中，艺术这种形式在任何情况下总是向我们要求一种自身特有的建构活动。

我想由此引伸出一个结论，这一结论将告诉我们艺术的一种实际上是总括的并构成共通性的结构特性。当一部艺术作品在描写的时候，不是处在这样一种状况，即艺术作品表现的是它没有的东西，或是说些毫无意义的譬喻，借此让人们在其中想象出某种不同的东西，它说的恰好是人们自身有的并能独立地感受到的东西，这应该作为一种普遍的要求而不仅仅是作为一种所谓时髦的必要条件来理解。如果人们在一幅画面前根据这幅画问它究竟表现的是什么，这就是一种非常天真的对象性的理解方式。诚然，我们是要理解的，只要我们能够认识，理解就总会留在我们的知觉里，但我们肯定不把它看作我们感受这部作品的根本目的。为了证明这一点，人们只要想一想所谓绝对音乐就行了。这是一种无对象的艺术。因为它是以无内容的、固定的、确定的理解和统一关系为前提，即使它是在偶然的机遇时尝试到的。我们还知道标题音乐（或许还有歌剧和戏剧音乐）的附属的混合的形式，它作为附属的次级形式事实上拒绝了绝对音乐，但绝对音乐是从古代奥地利的文化土壤上生长出来的维也纳古

典乐派的顶峰，是西方音乐的伟大的抽象成果。我们的问题的含义正好是在绝对音乐上才得到阐明的，这个问题总不使我们有喘息的机会：为什么我们能够这样来谈论一件音乐作品："浅了点"，或者，"真是博大精深的音乐"。例如，一首贝多芬晚期的弦乐四重奏，它以什么为根据？在这种情况下它的质量是由什么来承担的？肯定不是任何一个确定的联系都能找到名副其实的意义。但是也没有一个数量确定的量来测定信息，如象哄骗我们的信息论美学那样。似乎问题恰恰不是取决于质量的多样性。为什么能够把跳舞的歌曲改编成热情的教堂圣歌？难道在这里总是有一种在演奏时与歌词的暗中配合吗？固然，在演奏时是有这样一些东西，并且音乐的演奏者们都总是反复试图找到这个支撑点。大体上说，这是概念性理解的最后残余因素。然而，在观看无对象的艺术时，我们从来不能完全排除我们对自己日常世界的潮流中的对象的观看。因而，我们在聚精会神地听音乐对我们显示出来的东西时，也用这双耳朵去试图理解语词。音乐的无声语言——象人们喜欢说的——和我们自己的说话以及传达感受的有声语言之间的不可取消的联系依然存在。对象的观察以及在生活中判定方向，与艺术的要求之间大概仍然也有某种联系。这种艺术的要求

总是从一个在对象上如此明晰可辨的世界的诸要素中突然构想出一些新的结构，并使其中的紧张关系在一定程度上得到加强。

再一次提到界限划分的问题使我们能有可能弄清交往的特征。这种交往的特征是艺术向我们提出的要求，在其中我们人类得以统一起来。我在开始已经说过，所谓的现代派至少从十九世纪起就从人道主义——基督教传统的不言而喻的共同性中挣脱出来；那种由艺术形象的形式所保存着的完全与不言而喻相关的内容不复存在了，结果每一个人都把这种内容视为新说法的不言而喻的词汇。事实上这是另外一种表达，正如我已经说过的，艺术家从此不再为他所在的团体说话，而是通过他独特的自我倾诉来构成自己的团体。尽管他构成的是他的团体，然而按其意图，这团体乃是一个世界，即有人居住的完整世界，是真正包罗万象的世界。本来，每个人——这是一切艺术创作的要求——都应该建立自己的语言风格，并在一部艺术作品中表达出来，而且使它们成为自己所独有的。不论我们的世界观的一种预先形成的不言而喻的共同性是不是艺术作品的形式和形象的潜在背景，还是我们首先必须使自己大体上“逐字读出”我们面临的构成品，都必须学习在这里告诉我们某些事情的那个人的字母表和语言风

格，因为，不管怎么说，这仍然是一种共同的成果，一种潜在的共同性的成果。

三

现在到了我要作为第三个标题而引入的节日的范畴了。假如有什么东西同所有的节日经验紧密相联的话，那就是拒绝人与人之间的隔绝状态。节日就是共同性，并且是共同性本身在它的充满形式中的表现。节日始终是对于所有的人而言的。所以，如果某一个人不参加节庆，我们就说："某人不合群"。要把节日的参与特性以及与此有关的时间经验的结构思考清楚，并不是一件容易的事。因为，就迄今为止的研究途径来看，对这方面的研究几乎可以说是令人失望的。当然，有几位重要的研究者，他们的眼光已经探索到这个方面。例如古典哲学家瓦尔特·弗·奥托，①以及德意志—匈牙利的古典哲学家卡尔·克莱伊。②不用说，究竟什么是节日，以及节日的时间究竟是什么，这从来就是

① 参阅奥托：《狄奥尼苏斯，神话与祭典》，法兰克福，1933年版。

② 参阅克莱伊：《论节日的本质》，见《全集》第七卷，《古代宗教》，慕尼黑，1971年版。

一个神学的题目。

也许我要从下述初步的考察入手。人们说，“节日是被庆祝的；节日就是庆祝的日子”。但这是什么意思？什么叫作“庆祝一个节日？”所谓“庆祝”仅“是某种相反的东西即不工作吗？如果是，那为什么呢？回答也许不得不是这样，因为明摆着工作把我们拆散了，分开了。为了忙忙碌碌的目的，我们不得不分散成单独的人，而所有集中自古以来又是共同的狩猎和分工生产所必须的。与此相反，节日和庆祝显然不是拆散人们，而是聚拢人们。这种庆祝活动的特别标志无疑是一种成果，我们不能有更好的了。艺术就是去庆祝。在这方面更古老的时代和更原始的文化要比我们优越得多。人们会自问：这种艺术原本是从哪里产生的？显然，它是从一个不能确切规定的共同性中，从一种自行聚集的活动中产生出来的，对此，从来没有人能够说出为了什么人们由此而聚拢、集中起来。这些说法与艺术作品的经验有类似之处大概不是偶然的。庆祝活动有着一定的表现方式。为此它有着我们叫做风俗习惯的固定形式。也可以叫做旧的风俗习惯，风俗习惯不旧，也就不成其为风俗习惯了，也就是说，旧的即变成为一种固定的习惯秩序。当然还有与庆祝和节日相适应的并与之不可分离的言谈形

式。人们说的是节日语言。但是比节日的言谈形式更为普遍的是节日庆典时的默默无语。我们说的是一种节日庆祝的沉默。可以说，这种沉默能自行扩展蔓延。与一个人突然意外地站到艺术家或宗教徒所建的纪念碑前面被震慑住时，就是这样。我想起了雅典的国家博物馆，在那里每隔十年就有一件新的青铜古物从爱琴海的深处被打捞上来并被重新修复。当第一次走入这样的大厅时，一个人就会被一种绝对庄严的沉默所攫住。他会发现，一个人在那里碰到的东西，大家是怎样不约而同地聚集拢去的。庆祝节日，这就意味着这种庆祝是某种多次性的活动。人们可以用一种艺术的表达把它叫做有意向的活动。我们在某种事情上聚集拢来庆祝，这一点特别明显地关涉到艺术经验。这不单纯是为了集会而集会，它是一种意向，要把一切统一起来，打破阻碍着聚合的个别的言谈，驱散个别的体验。

我们来探究一下节日的时间结构，看看我们是否能从此出发去摸清艺术的节日性和艺术作品的时间结构。我想再次沿着从语言上考察这条路走。人们隶属于已经熟知的把我们所有人联结起来的语言之下，通过哲学的思考弄清这一点，在我看来是唯一可靠的方式。所以，我提醒这个事实，我们所说的是一种被人们庆祝的节日。节日的庆祝在我们的行

为表现中显然是一种完全特别的实行方式。“庆祝”——如果人们要思考的话，他必须使他的耳朵对词语更敏感。庆祝显然是一个有目的的观念的词语，凡会消逝的东西在这里都着重保存下来了。庆祝就是这样，人们必须停留下来，以待那一时刻的到来。在人们庆祝节日的时候，节日从头至尾占有着当时的整个时间。节日的时间性质是“被庆祝”的时间，它不是分解为互相脱节的时刻的连续。当然，人们制定一个庆典的节目单，或者人们以一种井然有序的方式来安排一次隆重的祭典，因而编制了一个时间表，但这一切都只是由于节日被庆祝而产生的。在这种情况下，人们仍然能够更有步骤地形成他们的庆祝形式。但是，庆祝的时间结构肯定不是时间的配置。

属于节日的——我不愿意说是无条件的，或者在更深一层的意思上大概是可行的吧？——是一种重复。我们虽然说重复性的节日不同于一次性的节日，但问题在于，难道一次性节日原来不就是按照重复来要求的吗。重复性节日不是因为它们被记录在一个时间程序上而得名的，而是相反，时间程序是通过节日的重复才产生出来的，如教会年度，教士年度，此外还有形式，在此形式中我们甚至不是简单的按抽象的公元来数月份和诸如此类的数

日，而是喜欢把刚才说的叫做圣诞节和复活节等等。事实上，这完全体现出那种达到它的时间，具有它的时间的节日的优先性，而并不是置于某种抽象的推算或时间的填充之下。

在这里似乎涉及到时间的两种基本经验。[①] 正常的实用的时间经验是“为了某物的时间”，即人们支配的时间，人们自行分割的时间，人们认为自己得到了或是没有得到的时间。这是时间的空无的时间结构，人们必须有什么东西填充进去。作为这些空无的时间经验的极端例子是无聊。因为这里的时间几乎可以说是在它们的杂乱无章的重复节奏中作为一种难捱的时刻而被经验到的。与无聊的空虚相对的是繁忙的空虚，也就是从来没有时间，并且永远不断地企图干什么。企图着什么在此表现为这样一种方式，在此方式下，时间被经验为一种必不可少的东西，或为了它人们必须正视每一瞬间。极端的无聊和极端的忙碌以同样的方式确定着时间的位置：时间就是用虚无或用某种东西填充起来的。时间在这里是作为必须“被排遣的”或是已排遣的东西体验到的，而不是作为时间来经历的。此外还有

① 参阅拙文：《空无的时间与充实的时间》，见《短论文集》第三卷，图宾根，1972年版。

一种完全不同的时间经验，在我看来，它既与节日又与艺术有着最深刻的亲缘关系。我想把它叫做实现了的时间或叫做属己的时间，以区别于填充的和空虚的时间。每个人都知道，如果真的是节日，那么节日的每个瞬间或每个片刻都是实现了的，这不是由某个人把一个空无的时间填充起来而实现的，而是相反，时间是节日地生成的，如果节日的时间来到了的话，它便直接与节日庆祝的特性相联系。这就是人们可以叫做的属己的时间，而且我们所有的人都能从自己的生活经历而熟知它。属己的时间的基本形式是：童年时代、青年、成年、老年和死亡。在这里并没有计算，也没有从一些空洞的瞬间拼凑出整个时间来的一种循序渐进的序列。我们用钟表来观察和推算恒定的时间之流的持续性，但它关于青年和老年却什么也没有告诉我们。使某人年青或年老的时间不是钟表的时间，在它里面显而易见的是一种非连续性。忽然之间一个人就变老了，或者人们突然地发现某人"已经不是小孩子了"；那时人们才觉察到，他的时间是属己的时间。现在依我看，这对节日也是具有典型意义的，即通过它自己的庆典而放弃时间。使时间停住和延搁，就是庆祝。人们惯常支配时间时的那种计算的、安排的特性，在节庆中由于这种时间的静止状态而被消除了。

从这种被激活的生命的时间经验向艺术品过渡是简单的。在我们看来，艺术表现总是极大地接近于具有“有机”存在的结构的生命的基本规定。所以当我们说一件艺术品在某种方式上是一个有机的统一体时，这对于每个人都是可以理解的。这里所指的事情都能很快地解释清楚，它是指，人们发现，在这里，在画面或文章或类似的别的东西之中的每个个别部分和每个因素，都是多么地与整体一致，因而它不是象某种在带有累赘的事情进程中被分割开来的东西那样起作用，或是象一个僵死的零件一样从中脱离出来。反之，这是向某个中心集中。我们的确也是把一个活生生的有机体理解为在它本身中有一个这样的中心，使得它的所有部分除了为自己的自我保存和生命力服务之外不服从第三个确定的目的。康德把这一点十分中肯地称之为“无目的的合目的性”，它对于有机体以及显然同样对于艺术品都是独特的。与此相应的是，这样一些最古老的、超乎艺术美之上而存在的规定：“如果不能在某个东西之上加上任何东西，也不能从中拿走任何东西”，那么它就是美的（亚里士多德）。①不用说，这不能从字面上来理解，而要有保留地

① 亚里士多德，《尼各马可伦理学》B5，1106b9。

来理解。人们甚至可以把这个定义转化为这样的说法：我们称之为美的那种东西的密不可分正是表现在，它允许可能的变化、替代、增加、删除的某种变更范围，但在核心结构那里，却不允许对之有任何触动，如果这一构成不想失去它的生动的统一性的话。在这个意义上一件艺术品事实上是类似于一个生动的有机体的：一个在自身中被结构起来的统一体。但这就是说：艺术品也有它的属己的时间。

当然这并不是说，艺术品也有它的少年时代、成年时代和老年时代，就象一个真实的有生命的有机体一样。这其实是指，艺术品同样也不是通过其时间上延伸着的可计算的持续性，而是通过它自己的时间结构来规定的。人们可以想想音乐。众所周知，作曲家用一种模糊的速度符号来标示一个音乐作品的个别乐句，它所指示的是某种极不确定的东西，然而却并非如作曲家的技术性指令那样的东西。要“处理”得更快些或更慢些，这全凭作曲家兴之所至。人们必须正确地处理时间，即是说，应当象作品所要求的那样。这些速度记号只是为了遵守“正确的”速度，或为了使自己在作品整体上作准确的调整而作的暗示。正确的速度从来不是可以测量、可以计算出来的。下述看法是一种极大的谬误，即认为在这里进行的是一种标准化的工作，例

如认为那种真实可信的感受是由作曲家或他的某种感受所批准的，由一切拍子和节奏来规范的。这种谬误之所以可能，是由于我们时代的机械工艺，并且它在某些国家里，特别是集权的官僚主义国家里也扩展到企业管理艺术上去了。这种观点的贯彻将会是一切复制艺术的死亡，使它们完全为某种机械装置所取代。如果在复制艺术中只有摹仿，正如在这之前别人已经把这种真实的演奏制造出来了一样，那么人们在此就被降低到一种非创造性的活动中去了，而另一个人即听众也就会发现这一点，——只要他一般还能发现什么东西的话。

这再次牵涉到我们早已熟悉的关于统一性和差异性之间的游戏空间的定义。人们必须找到的是音乐作品的属己的时间，是一篇诗作的属己的音调，而这只能在内心的耳朵中发生。每一次艺术的复制，每一次公开背诵或朗诵一首诗，每一次仍然有如此伟大的戏剧大师、语言艺术大师和歌唱家们登台的戏剧演出，都只有在我们还能用自己内心的耳朵所听出与我们实际感官中所发生的完全不同的东西时，才传达出对作品本身的某种真实的艺术感受。首先是在这种内心耳朵的想象力中所涌现的东西，而不是复制本身、表现本身和戏剧效果本身，才为作品的建构提供了砖瓦。这是我们每个人，例如当特殊

地听到一首诗的时候，所形成的感受。没有人能够把一首诗以令人满意的方式公开告诉另一个人，哪怕告诉他自己也不行。为什么会是这样呢？在这里，我们显然又再次遇到了那种反省工作，即隐藏在所谓欣赏之中的纯粹的精神工作。仅仅是由于我们从被限定的那些因素中超越出来，理想的构成才得以产生。为了在一种单纯的感受状态中恰如其分地听到一首诗，朗诵不允许带有个人独特的情调色彩。这种色彩并没有写在诗篇里头。但每个人都具有一种个人独特的情调色彩。没有一种现实的声音能够达到一篇诗作的想象力，每一种想象力都不得不在某种意义上受到声音限制的损害。从这种限制中摆脱出来，是作为游戏参与者必须在这个游戏中所促成的那种协作的前提。

艺术品的属己的时间这个命题可以在对节奏的感受方面特别生动地描述出来。这种值得注意的事情，即节奏，是什么东西？心理学方面的研究告诉我们，节奏化是我们的听觉和领悟活动本身的一种形式。① 当我们让一个均匀重复的响声和音调序列流过去时，没有一个听众能够不去使这个序列节奏

---

① 参阅霍尼克斯瓦尔德：《节奏的本质》，见《思维心理学原理——研究与分析》，莱比锡，1925年版。

化。那么节奏究竟存在于何处？它是存在于客观物理的时间关系、波动过程或音波以及此类事物中，还是存在于听者的头脑中呢？在这里，这肯定是一个人们能在不充分的、粗糙的状态中立即把握住它本身的那种抉择。事情甚至是这样，是人们听出了节奏，还是人们听进去了节奏。这个单调的节奏序列的例子当然并非艺术的例子，但它表明，我们即使在听存在于形象本身之中的节奏时，也只有通过我们从自身出发来进行节奏化活动，也就是为了听出节奏而使自己真正成为积极的，才有可能。

因此，每件艺术品都有某些可说是象属己的时间那样使我们承受艺术品的东西。这不仅只适用于那些时间艺术、音乐、舞蹈和语言艺术。如果我们把眼光转向造型艺术，我们就会记得，我们的确在构想和读绘画作品，或者我们“经历”、“游览”一座建筑，这些也都是时间过程。一幅画在易于领会方面并不与另一幅完全一样（或快或慢），更不用说建筑了。在当代，由复制的艺术所形成的大骗术之一是，当我们首次看到那些人类文化的伟大建筑的真面目之后，常常感到某种失望，它们完全不是象我们从复制的照片中所熟悉的那样景色如画。事实上这种失望意味着人们还根本没有超出这个建筑的单纯绘画的风景性质，而达到作为建筑、作为

艺术的建筑物本身。人们必须走到那里去并且走进去，必须从那里走出来，必须在那里兜圈子，必须一步步地去游览，去获取这个构成物向那些为了自己的生命感及其升华而来的人所预示着的东西。所以我想把这个简略的考察所得出的结论从实质上总结如下：与艺术感受相关的是要学会在艺术品上作一种特殊的逗留，这种逗留的特殊性显然在于它不会成为无聊。我们参与在艺术品上的逗留越多，这个艺术品就越显得富于表情、多种多样、丰富多彩。艺术的这种时间经验的本质就是学会停留，这或许就是我们所期望的、与被称为永恒性的那种东西的有限的符合吧。

现在让我们来总结我们的思索过程。使自己意识到在整个思考过程中我们向前跨出了怎样的一步，这在一切回顾那里都同样是行之有效的。现代艺术向我们提出的问题从一开始就包含着这样的任务，要把相互抵消并处于尖锐对立之中的东西结合起来：一方面是历史现象，另一方面是进步现象。历史现象被描画为文化教养的耀目光辉，其富有意义的结果只是那种来自文化传统中的为人熟知的东西；反之，进步现象则活跃在一种思想意识批判的耀目光辉之中，批判家们在这里确信，时间必须从

今天和明天开始，由此而提出这样的要求，要把人们处于其中的传统彻头彻尾地加以考察并抛到后头去。艺术的课题所交给我们的这个谜归根结蒂正是过去与现在的同时性问题。没有什么纯粹的萌芽阶段，也没有什么纯粹的衰退阶段，反之，我们必须自问，是什么使这样一些艺术作为艺术自身与自身统一起来的，而艺术是以怎样一种方式战胜了时间的。我们分作三步研究了这一问题，第一步是找到游戏的精力过剩现象的人类学基础。一种深刻地规定着人类有限存在的标志是，人把他的自由理解为他自己的直观的缺点，理解为他由本能的冲动而导致的那种独特规定性的缺点，同时又知道自由这种正好规定着人类性的东西的害处。我在此所追索的是由尼采所鼓动起来，而由舍勒尔、普勒斯纳和盖伦所发展了的哲学人类学的理解。我曾试图指出，从这里产生出人类有限存在的根本性质，即过去和现在的一致，亦即时间、风格、种类、等级的共同性。这一切都是人类性的东西，正如我一开头就说过的，这是记忆女神即那位掌管使我们超越万物的记忆和记录的缪斯的光芒四射的目光。我们阐述的基本动机之一就是要说明，在时间的流逝中所保存下来的某种成就，就是我们在对待世界的态度中，在我们的造型的——制造形式的或参与到造形游戏

中去的——努力中所指出的东西。

在这种意义上，精神在游戏的内在超越性上，在这种随心所欲的、挑剔的和自由选择的活动中的过剩精力上打上自己的烙印，人类客观存在的有限经验就从特殊的方式在这些活动中积淀下来，这当然不是偶然的。对于人来说，什么是死，这当然是一个超乎自己瞬间存在的想象。死人的安葬、祭奠以及在殡葬艺术和祭仪方面的整个巨额耗费，都是把过去了的、陈旧了的东西固定在一种独特的新的持续性中。如果我们不仅仅把游戏的精力过剩性说成把我们创造性的造型活动提高到艺术上来的根本基础，而且也看作把人们游戏特别是艺术游戏从一切自然的游戏形式中提升出来并突出于它们之上的那些东西之后的、更为深刻的人类学动机的话，那么在我看来，持续性的假借就是我们现在从整个思索中所引出的一个进步。

这就是我们已经跨出的第一步。而这也就与这样一个问题连接起来了，即在这种形式化的游戏及其构形活动中，以及在“固定”某个构成物的过程中富有深意地打动我们的究竟是什么。在那里，这是一个我们由以出发的关于象征性的旧概念。现在我还想在这里再次向前跨进一步。我们说过，象征就是那种人们由此重新认出某件事的东西——正如

一位好客者凭“招待券”来重新认出他的客人朋友一样。但什么是重新认出？重新认出并不是再一次地看见某物。重新认识不是一套拼合起来的东西，而是指把某物作为人们已经了解的东西来认识。每一种重新认识都已经为在先所接受的知识成份所译解而且被提高到精神的东西上来了，这与人类原始的“定居”过程有很大关系，——这是我在这种情况下所使用的一个黑格尔的用语。这一切都是众所周知的。在重新认识中总是有这种情况，即人们现在所认识的要比他在初次碰到的那个时刻的局限性中所能认识的要更加实在。重新认识从流失的东西里面看出固存的东西。完成这一定居过程在这里是一切艺术语言的象征及象征含义的根本作用。然而这恰好正是我们所关注的问题：当事情涉及到艺术，而它的语言、词汇、句法和文体是如此特别地空洞，并且它对我们显得如此陌生，或离我们文化中的伟大古典传统如此之远的时候，我们重新认识到的究竟是什么呢？现代派隐藏在如此深奥的象征符号之中，以致于我们的重新认识的可能性在一切技术的、经济学和社会学的进步崇拜中，在其令人喘不过气来的先锋主义中受到拒绝，这难道不正是现代派的特征吗？

我曾试图指出，事情并不象这样，好象我们能

够在此简单地谈论普遍熟悉的象征的丰富时期和抽空了的象征的贫乏时期，好象时代的宠幸和当代的失宠是真正的事实似的。实际上象征是构思的任务。这取决于重新认识的可能性的提供，并适用于这些任务的一个显然是极宽广的范围，而且是针对着极为多种多样的机遇的。所以这里肯定有某种区别：或者是我们由于历史文化及在市民文化交往活动上所养成的习惯，而使一个过去在语言中是自明的语汇通过历史地把握而为我们所熟悉，以致于这个学习来的历史知识的语汇在与艺术相会合时也起着作用；或者是，另一方面存在着对不熟悉的语汇重新逐字逐句阅读的情况，这取决于这些语汇是否上升到了能够读的程度。

然而我们知道什么叫作能够读。能够读是指字母无形中消失而成为语言自行构成的意义，在一切情况下这首先是相适合的意义结构，对这种结构我们可以说："我懂得了这里要说的是什么。"这就首先造成了与形式语言、艺术语言的汇合。我认为在这里很清楚的是，这牵涉到一种相互关系，那种以为他能拥有一种关系而摆脱另一种关系的人是糊涂虫。人们不能够完全明确地理解这种情况：那种认为现代艺术衰亡了的人也不能真正把握过去时代的伟大艺术。关键在于学习，即首先必须顺次读出

每一件艺术品的字母，然后学会阅读它，而后才开始谈论它。现代艺术必须听从一个很好的劝告，即没有顺次读出每个字母，没有学会阅读，人们就不能听见哪怕是过去时代的艺术语言。

但这却是一个被提出来了的任务，它不单是以一个共同交往的世界为前提，也不只是满怀感激地象接受一件礼物一样来接受这个世界，相反，它恰恰构成了这种交往的共同性。安德烈·马劳克斯在《想象中的博物馆》中对艺术及其成就的一切我们所知的阶段的同时性的这一著名解释——虽然具有繁复的形式——可说是对这一任务的不自觉的承认。把这个“博物馆”在我们的想象中收藏起来，这恰恰是我们自己的功劳，而且关键在于我们从来也没有占有博物馆，也没有发现，例如人们为了察看别人收集了些什么东西是如何走进一个博物馆里去的，换句话说：我们作为有限的存在是处在传统之中的，不管我们是否了解这个传统，不管我们是有意识地对待它，还是完全盲目地认为我们正在重新开始——这一点也改变不了凌驾于我们之上的传统的力量。但这倒是改变了我们的某些认识，不管我们是否正视我们处于其中的传统及为了将来而向我们提供传统的那些可能性，也不管我们是否想象自己能逃避我们将在那里生活、能重新为自己编制程序

和设计自己的未来。但传统不仅仅是保持，它也是传输，而传输则包括，人们不是毫无改变地和仅仅是保守地停留在原处，而是学会对某种古代的东西作新的说明和把握。所以我们也把“传输”这个词当作“翻译”的意义来使用。

这种翻译现象事实上是真正的传统的东西的一个模式。文学的僵化的语言必须成为特殊的语言，这同样也关系到造型艺术和建筑。人们可以想见，把过去时代的伟大建筑与现代生活及其交往形式、视觉习惯、采光条件和诸如此类的事情有效地和恰到好处地统一起来，这是一个什么样的任务。作为一个例子我可以讲讲，当我在一次期待已久的旅行中，在伊比利亚半岛上走入一个教堂，而在其中又还没有电灯的照明来使得古老的西班牙和葡萄牙式教堂原来要表达的东西变得暗淡无光的时候，这是如何地打动了我。人们作为光明来眺望的那些窗洞，光线由之涌入神殿的敞开的有装饰的大门，这显然是这个巨大的上帝城堡本来的适度而平易近人的形式。当然这并不意味着我们可以排除我们的视觉习惯。我们很难做到这一点，正如我们很难排除我们的生活习惯、交往习惯和所有这一切一样。但是，对于仍然属于传统的那种东西来说，把今天与顽固停留于过去的东西结合起来的任务是很好理解的。

这不是为了保存下去而维持一个纪念碑，这是在当代和它的目的与我们也正在被归入的过去事物之间的一个不断的相互作用。

所以关键就在于：什么也不要干预。但不加干预并不只是重复人们已经知道的东西。人们并非用一种重复性的过程的形式，而是通过结合自身来进行规定，为了自身而对一切都不加干预的。

最后是第三点，节日。我不想再重复说明艺术的时间及其属己的时间与节日的属己的时间有什么联系，而只想集中于一个问题，即节日是把一切人联合起来的东西。在我看来庆祝的标志在于，它是仅仅只为参加庆祝的人而存在的东西。我认为这是一种特殊的、必须带有一切自觉性来进行的出席活动。提及这一点包含这样的意思，即我们的文化生活连同其艺术享受的场所，以及在接受教育的形式下从日常有限事物的压迫中松弛一下的偶然机会，都因此而面临着批判性的质疑。固然，停留于事物的外表也属于美的概念范围，正如我所提到的，这意味着社会性。但它还包括这样一种生活秩序，这种秩序除此而外还包括艺术创作的形式、装璜，对我们所生活的空间的建筑造型，用一切可能的艺术形式对这个生活空间的装饰。如果艺术实际上与节日有某种关系的话，那么这就是说，艺术必须超出象

我在描述它时所规定的这样一种界限，因而也超出文化特权的界限，同时又必须不受我们社会生活的商业结构的影响。这里也许不可否认，人们可以把艺术变成一项事务，而艺术家们或许也会使其作品屈服于商业化之前。但这恰好不是今天的和自古以来的艺术的本来的功能。我可以引用一些事实来说明。例如存在着伟大的希腊悲剧，——它至今对于那些最有训练的和感觉最敏锐的读者来说也是一道难题。索福克勒斯或埃斯库罗斯的某些合唱歌，其赞美诗的词句的罗致周密和言简意赅几乎使人感到是一种深不可测的奥秘，但在当时这种雅典戏剧却使一切人联合起来。祭祀和游戏的一体化在雅典戏剧中所获得的这种难以置信的大众化的成就证明，这种戏剧不是某个高等阶层的体现，也不是为满足那个授予最好的作品以奖赏的庆祝委员会的需要而服务的。

某种与此相似的艺术，过去和现在都显然是发源于格列哥利时代教会音乐的西方复调音乐的伟大历史。艺术的第三种经历则是我们大家至今还能够象希腊人一样获得，而且是在同一个对象即古典悲剧上所获得的那种经验。莫斯科艺术剧院的第一任领导人（革命后的1918或1919年）曾被问及，他想用哪一部革命作品来揭开革命戏剧的序幕，——于

让他上演了《俄狄甫斯王》，并获得了难以想象的成功。这部古典悲剧竟存在于任何时代、适合于任何社会！格列高利时代的赞美歌及其富于艺术性的发展，甚至还有巴哈的耶稣受难曲，却与此形成基督教的对照。在这里任何人都不会弄错：人们不把它作为一种单纯的音乐会来欣赏；在此某种别的东西占据了优先地位。作为音乐会的观赏者，一个人会懂得，在这里与之有关的是某种另外的团体形式，这个团体这时由于听一曲耶稣受难曲的演奏而齐集在巨大的教堂穹窿之下。所以这与古典悲剧的情况是一样的，这种情况从艺术家、音乐家、历史学家的文化教养的最高要求一直伸展到人类心灵的最简单的需求和感受性之上。

因此我真心诚意地主张：今天为青年人如此喜爱的、可以发出时髦歌曲的声音来的那种“三毛钱歌剧”和唱片，同样是应得到认可的。它们无论如何使转录一切等级和一切文化水平的东西，以便表达和促进交往有了可能。我这里不是指陶醉于伴随而来的大众心理学上的感染力，这种感染力肯定从来都是真正的集体经验的伴随物。对于我们这个刺激性强烈的、经常进行着不负经济责任的受人操纵的试验的世界来说，在这种方式中我们几乎可以毫无疑问地肯定它真正促进了社会交往。陶醉本身不

是经久不变的交往关系，但是可以在某种程度上说，如人们不得不承认的，我们的晚辈感到他们在某种规范的形成过程中，以不言而喻的方式，通过音乐或抽象艺术的往往是毫不掩饰地起作用的那些形式，而轻松地、直截了当地表现着自己。

我们要明白，我们在这里所经历着的两代人之间关于应当听的节目或应发行的唱片的分歧这种无关紧要的争执，或更精确些说，在各代人之间不断发生的这种争执，——因为我们当然也向更老的一辈学习，——即使以当代社会的尺度来衡量也在前进着。谁认为我们的艺术是一种上等阶层的纯粹艺术，他就大大地弄错了。这样想的人忘掉了体育馆，机器车间，高速公路，群众图书馆，职业学校的存在。这些完全有理由建立起来的设施比我们过去那些优秀的文科中学常常要奢侈得多，而在那种中学里粉笔灰几乎是教学本身的一个要素。——我个人对这些学校出自内心地缅怀不已。最后，他还忘掉了具有对当代整个社会的扩散作用的群众介质。我们不应当忽视，在这种作用上总也有某种理性的运用。无疑，在利用成倍增长的一切文化享受而产生的消极因素中，肯定对人类文明存在着某种无法想象的危险。这首先适用于群众介质。但正是在这里，人道的要求，即要求教导和通过自己的活动来学

习，向每一个人提出来了，既向吸引别人、教育别人的年龄较大的人，同样也向被吸引和被教育的年轻人提出来。我们所要求的正在于：面对着艺术，正如面对着一切被扩展到群众介质的方向上去的东西一样，要投入我们自己的知识要求和选择能力的主动性。然后我们才能感受到艺术。形式和内容的不可分性将作为毫无区别性而成为现实，这种毫无分别使艺术作为向我们诉说和对我们表达的东西面与我们汇合在一起。

我们只需要阐明可说是把这种经验积淀于其上的相对立的概念。我想描述一下两个极端。一个极端是对某种熟悉的性质的欣赏方式。我相信这就是低级趣味和非艺术的诞生地。人们听见的是他已经知道的东西，他完全不想听见别的东西。并且他把这种偶合不作为改变一个人的东西、而作为在某种枯燥的形式下证明一个人的东西来欣赏。与此意义相同的是，对艺术语言有准备的人恰好发现这种效果的不自然，觉得在这里有某种东西对一个人来说是勉强的。所有的低级趣味都带有这种常被认为很好、很卖力和出自善意的努力，——但这却恰好破坏了艺术。因为艺术只有在必须通过学习语汇、形式和内容来自己建造起结构、以使交往得到实现的时候才存在。

第二种形式是低级趣味的另一极端：审美的口味性。特别是在人们对待复制的艺术家的态度上看得出这一点。他们上歌剧院去是因为唱歌的是卡拉丝（Callas），而不是因为这部特定的歌剧的上演。我知道，这正是如此。但我认为这不可能促进某种艺术的感受。显然，使自己因其中介作用而意识到演员、歌唱家和一般艺术家，这是一种附带的考虑。而对一件艺术品的现实的感受正是要让人面对着演员的谨慎而心怀赞叹，这些演员不是在表现自己，而是把作品、作品的结构及其内部聚合力一直引向毫不勉强的自明性。在此关系到两个极端的是：或者是针对被规定着的、可以调节的那些目的的“艺术意图”，它从低级趣味中体现出来；或者是完全不理睬一个艺术品向我们发出的呼唤，以有利于某种鉴赏愉快的第二级审美层次。

我感到在这两个极端之间有一个根本的任务，这就是要接受和保留下一切经过真正艺术的形式力量和高妙造型向我们传达出来的东西。最后还有这样一个迎刃而解的附属问题，即在这方面一般有多少由历史教养所造成的知识被估计到了。过去时代的艺术只有通过时代的过滤器和那种保持着生命力、激发出生命力的传达，才能传递给我们。现代的抽象艺术——当然是指它们之中那些最好的、我

们今天好不容易才能从赝品中区分出来的产品而言，——能够精确地拥有它所服从的同样的凝聚性和同样的能直接打动人的可能性。在艺术品中，那种还不存在于一个构成的紧密结合的内聚性中，而是尚处于初期流溢之中的东西，被转化成一种固定的、持续性的构成，所以生长到这个构成里面去也就同时意味着生长得超出我们之上。“处于一些经久不变的东西的滞留的片刻之中”——这就是今天、昨天和自古以来的艺术。

《艺术作品的本源》导言*

今天，如果人们来回顾两次世界大战之间的那段时期，那么我们可以说它是一段在精神上格外丰饶的时代，在本世纪的变幻莫测的事件中，它显得是一个喘息。在第一次世界大战的巨大灾难之前，已经可以看到它即将到来的先兆，这尤其在绘画和建筑艺术中表现得十分明显。但是，第一次世界大战的飞机坦克使自由时代的文化意识和进步信念丧失殆尽，所引起的巨大而沉重的动荡，改变了普遍的时代意识。在这时代的哲学中，普遍的生命感觉的转变正在于，从康德的批判唯心主义的更新中生长出来并在十九世纪下半叶中占统治地位的哲学，仿佛突然一下就不可信了。正如保尔·恩斯特在一本当时名噪一时的书中所宣告的，“德国唯心主义解体了”，奥斯瓦尔德·斯宾格勒的《西方的没落》

---

* 译自海德格尔《艺术作品的本源》一书的附录，1982年德文版，斯图加特。——编者

则从一种世界史的角度提出了这一见解。尼采和基尔凯廓尔是使德国唯心主义解体的两个强有力的先驱者：弗里德利希·尼采批判了柏拉图主义和基督教，索伦·基尔凯廓尔则对思辩唯心主义的反思哲学给予卓越的抨击。第一次世界大战后，对占统治地位的新康德主义的批评就是从他们两人那里汲取力量的。反驳新康德主义的方法论意识有两个新的口号：一个是生命的非理性口号，特别是历史生命的非理性口号，对此，人们可以援引尼采和柏格森，还有伟大的哲学史家威廉·狄尔泰；另一个是生存的口号，索伦·基尔凯廓尔的作品对此有充分的说明。这位十九世纪上半叶的丹麦哲学家，今天由于狄特里希的翻译，在德国才有他的全集。象基尔凯廓尔曾经批评的，黑格尔作为反思哲学家把生存遗忘了。在今天人们还这样批评新康德主义的方法论逻辑主义的自满自足的体系意识，这种哲学曾经为科学认识论的建立而竭尽全力。另外，由于基尔凯廓尔也是作为反对唯心主义哲学的基督教思想家的身份出现的，因而他还在今天对所谓辩证神学作了根本性的自我批评，从而开创了一个新时期。

在普遍地抨击自由的文化虔诚和占统治地位的讲坛哲学的人们中间，使用哲学的表述方式的是一个革命天才，即年轻的马丁·海德格尔。海德格尔

当时是弗莱堡大学的青年讲师，然而正是他在第一次世界大战的后期，造就了一个真正的哲学的时代。弗莱堡的讲坛上响起了一个不寻常的、充满活力而深厚的语言，显示出这种哲学迸发的原始力量。由于同当时的新教神学有着非常紧密而卓有成效的接触，1923年海德格尔根据给他的委任来到了马堡，不久就产生了他的主要著作《存在与时间》，它在1927年一下子把某种新思想介绍到更广泛的公众范围中，这个新思想乃是深究第一次世界大战动荡的根源的哲学。当时，人们把这种激动人心的哲学总合叫做存在哲学。存在哲学是批判的激情，是向衰老的安稳的文化世界热烈抗议的激情，是反抗铲平一切个人生活形式的激情。越来越强化的一统性工业社会，它的所有起操纵作用的信息技术以及舆论教育都在干着这种铲平个人生活的形式的勾当。所有这些都从海德格尔的体系化的处女作中带着昂扬的激情向他的同代的读者涌来。海德格尔意识到个人生命的有限性，并坚决地采用了“此在”这个有个性的概念，去和那些无个性的衰落形式（“常人”、闲谈、好奇）相对立。在这里，生存的沉重连同死亡这个古老的人类秘密，被哲学的沉思移到了中心的位置。为了生存而作个人“选择”的口号打碎了文化和教育的外观世界，同

时，保护得很好的学院式的宁静也被打破了。可是，这不是一个不自量的局外人在学院天地里发出的声音，不是一个基尔凯郭尔式或尼采式的疯狂大胆的怪癖者的声音，而是当时德国大学中最诚挚、最科学的哲学学派——现象学的领袖埃德蒙特·胡塞尔的学生的声音。胡塞尔坚韧不拔地追逐着一个目标，即创立严格意义上的科学的哲学。海德格尔的新的哲学成就就是在现象学的"走向事实本身"的口号下取得的。但是，这个"事实"隐匿起来了，象大多数被遗忘的哲学问题一样。海德格尔在学习的过程中提出了这么个问题：什么叫存在？这个存在是指人的"此在"的存在，在海德格尔那里，它就得了本体论上的积极的规定，从而取代了自古以来的形而上学所讲的那种存在，即作为纯有限性来理解的一个无限的并始终在着的存在。在海德格尔，人的"此在"具有存在论上的优先权，因而他把自己的哲学规定为"基本存在论"。① 有限的人的此在的存在论规定，海德格尔叫做生存、存在者的规定。这个具有方法论的决定性意义的基本概念同自古以

① 此处"存在论"一词原文为Ontologie，直译应作"本体论"，就海德格尔的特定含义来看，译"存在论"较妥，以便和一般本体论相区别。——译注

来的形而上学的基本概念，同现行的范畴是相对立的。海德格尔重新提出了存在的意义这个古老的问题，新就新在，海德格尔所密切注视的这一特有的存在是被遗忘了的人的存在，它并不处在固定的现存状态中，而是在操心的动荡状态中为自己的存在担忧，优虑着它自己的将来。人的"此在"是这样突现出来的，即从他自己的存在出发去领悟自己的"此在"自身。由于人的"此在"具有有限性和时间性，这使得"此在"不得安息地要追问自己的存在的意义，因而，就人来讲，对存在的意义的追问是受着时间的地平线的规定的。不管是科学地作为存在着的东西来计算和测量的现存之物也好，还是绝对客观地、不夹杂任何人物因素去说明的永恒性也好，都必得从人的时间性的存在良知这一中心出发去领会。这是海德格尔的新补充。但是他的目的是思考作为时间的存在，而这一目的一直没有亮出来，结果，《存在与时间》被完全看作是解释学的现象学，因为自我领会已显示了这个问题的特有的基础。从解释学的现象学的基础来看，传统形而上学的认知存在不过是一种极易坍塌的形式，因为认识存在本来就是在人的"此在"中完成的。存在不仅仅是纯粹的在场和当下的现存之物。在特有的意义中它"是"有限的历史的"此在"。在"此在"的世界筹划

中，四周的所存之物才有它的位置——更不用说单纯客观的存在之物。

但是，从自我领会的解释学的现象学来看，仍有许多存在的形式还没有恰当的位置，这些存在的形式既非历史的又非单纯的现存之物。数学事态的无时间性，即不完全的简单确认的现存之物的无时间性，总是在自己的范围内不断重复的自然的无时间性，即同样支配着我们并以无意识来决定我们的自然之无时间性，以及跨越一切历史距离架起拱形彩虹的艺术的无时间性等等，这些无时间性都是解释学的解释可能性的界限。这都是海德格尔的新补充所披露过的。无意识、数、梦、自然的统制，艺术的神奇——所有这一切都只出现在历史地意识着自己，从自己出发去领会自己的"此在"的边缘域。也就是说，对上述一切都只能以一种有界定的方式去把握。

海德格尔于1936年在几次演讲中讲述了艺术作品的本源。它预示了一件使人惊异的事。这部著作收入1950年出版的论文集《林中路》，算第一次正式发表，但它的影响却是在很早以前就发生了。因为从1936年的讲演到1950年的正式发表历时是这样的长久，海德格尔的讲课和讲演到处都激起狂热的兴趣，并在众多的传抄本和报导中广泛地扩散着影响。结果，也很快对他产生出了可怕的漫画化的谣言。

事实上，海德格尔关于艺术作品的本源的讲演，可说是轰动一时的哲学事件。这不仅仅是因为在人的自我领会的解释学的基本法则中，艺术已被包含到它的历史性中去了，甚至也不仅是因为在这些讲演中——一如在关于荷尔德林和盖奥尔格的诗歌信念的讲演中一样——艺术被当作整个历史世界的基本事实来理解，我们说它是哲学的轰动事件，乃是说它意味着海德格尔的新的思想的探索。这一讲演的论题激发了一种令人惊异的新的理解性。世界和大地的概念就是在这篇讲演中提出来的。从此，世界的概念成了海德格尔的解释学的主导概念。世界是"此在"的筹划的关联整体，它构成一种地平线，也就是说，对人的"此在"操心的全部筹划来讲，世界是在先的。海德格尔自己概略地描述过这个世界概念的历史，并特别强调了这一概念的新约全书的人类学意义。海德格尔自己在使用世界这一概念时，是把它与现存之物的总体的概念严格区分开的，他完全是历史地去证明世界概念。不仅如此，更使人惊异的是，在大地的概念中，世界的概念又得到了一个相反的把握。大地的概念听起来象是一种神秘的、诺斯替教的原始音响。在世界上，诗具有最崇高的居住权，因为当世界的概念本身作为整体的概念时，人的自我解释在它里面发生，并从人的"此在"的

自我领悟出发提高到更为明晰的直观。很明显，它就是荷尔德林的诗，当时海德格尔带着强烈的热情转向了他，从他的诗中把大地的概念转化为自己的哲学语言。但是，这样做有什么道理呢？从自己的存在出发去领会自己的“此在”，以及在世概念这些所有超验问题的新的根本出发点同大地概念处于怎样一种本体论的联系呢？

海德格尔在《存在与时间》中提出的新的开端，的确不是德国唯心主义精神的形而上学的一个简单的重复。人的“此在”根据自己的存在对自我的领会，不是黑格尔的绝对精神的自知（Sich－wissen）。这不是自我筹划，毋宁说是人在自己的自我领会中懂得，他并没有成为他的自我和他个人的“此在”的主宰，而是处身于存在之物中间并如此地承受着。这是被抛入的筹划，它是《存在与时间》中的最辉煌的现象学分析。在海德格尔那里，这种处身于存在之物中间就是生存的极限经验，极限经验就是作为处身性来分析的，因为处身性——心绪，也就是在世的原始敞开。但是，这种处身性的遭际明显地表明了处身性的最后的界限，人的此在的历史的自我领悟是能够推进到这一边界的。然而，从这样的处身性和心绪的解释学的极限概念出发，还不能走向一个象大地这样的概念。大地概念

的合理性是什么呢？海德格尔关于艺术作品的本源的论文披露出，“大地”是艺术作品的必然的存在规定，这是一个非常重要的见证。

为了弄清根据艺术作品的本质所提出的问题具有什么样的原则意义，以及艺术的本质问题与哲学的基本问题具有怎样的联系，当然需要首先说明，我们是从一个以哲理美学的概念为根据的美学偏见的观点出发的，它本身就需要克服美学这一概念。大家知道，哲理美学在哲学诸科目中是最年轻的。直到十八世纪，在启蒙运动的理性主义的明显的限制中，感性认识的独立权利以及与此相关的鉴赏判断的相对独立性，才成功地从知性及其与知性相关的概念中脱颖出来。哲学美学的体系的独立性就是这样出自亚历山大·鲍姆嘉通的美学，美学这个哲学科目的名称也由此标明。随后，康德在他的第三批判（即《判断力批判》）中加强了审美问题的体系的意义。他在审美的鉴赏判断的主观普遍性中发现，审美判断力完全能够摆脱知性和德性的要求，坚持维护自己的不容置疑的合理要求，观赏者的趣味鉴赏以及艺术家的天才无需概念的运用就能把握准则式规则。那显现为美的东西，不是在一个对象上确立的认识的特性，而是通过主体产生出来的：在想象力和知性的和谐的整合中，生命感觉因此而高

扬起来。这是我们精神力量的一种整体的活力，我们面对自然和艺术中的美，体验着这种精神力量的自由的游戏。鉴赏判断不是认识，也不是随意的行为。其中有着某种普遍性的要求，审美领域的自律性才能建立其上。人们必须承认，这种与启蒙时代的对规则的崇尚和对道德的信仰相对的艺术的自律的合法性显示出巨大的成效。首先在德国，当时正好出现了一个由魏玛发源的文学的古典时期，正是这一时期的文学企图建立一个审美的王国。这种努力在康德哲学中找到了理论上的论证。

另一方面，把美学植根于情感力量的主观性中又显示着一种危险的主体化的端倪。对康德本人来说，当然还有规定着的因此而被认知着的自然美与主体的主观性之间的非常神秘的协调一致。同样道理，创造的天才胜过一切法则，它能创作出神奇的艺术作品，被康德当作自然的宠儿来看待。但是，整个说来，这要以自然秩序的毫无疑问的效应为前提，所谓效应乃是创造物的神学思想的最后根基。随着这种地平线的消失，美学的基础就不得不移向彻底的主体化，不得不深植于天才的无规则性理论。于是，艺术不再返回来与存在秩序的包罗万象的整体发生关联，它成了生活的粗俗的散文，成了现实，并与诗的焕发生命的力量相对抗，而就诗来

说，理想与现实的冲突又只有在诗的审美王国里才达到缓解。这是唯心主义的美学，它首先在席勒那儿得到表述，后来在黑格尔的洋洋大观的美学中最后完成。然而，艺术作品的理论在这里仍然处在一个一般的本体论的地平线之下。假使在艺术作品中，有限和无限达到了完全的均衡与同一，那么它就是最高真理的标志，而这一最高真理必然成为哲学本身的终结。对于唯心主义者来说，自然并非只是近代的计算科学的对象，也是一种伟大的创造性的世界潜力的支配者。在自我意识的精神之中，这种世界潜力可以提升到它的顶峰。这样，在这位思辨思想家的眼里，艺术作品也是一个精神的客体物——当然，在他看来，艺术作品并不是精神本身的完满概念，而不过是精神本身的一种显现，一种在直观世界的方式中的显现。照世界直观这个词的字面意思来讲，艺术就是世界直观。

如果人们想确定一个介人点，以便从此出发去思考海德格尔关于艺术作品的本质的见解，那人们就必须弄清这一点。唯心主义美学认为，艺术是对绝对真理的非概念性把握的有机体，它具有非同小可的意义。可许久以来，新康德主义的哲学一直撇开这种美学。这个占统治地位的哲学运动员更新了科学认识论的康德式的根据，却没有重新获得目的

论的存在秩序的形而上学的视野，而康德却是把这一视野作为审美创造力的基础来描述的。所以，新康德主义关于审美问题的见解总带有不少稀奇古怪的偏颇，使得美学问题更加繁琐。海德格尔对自己的论文主题的阐说就充分反映出这一点。论文从追问艺术作品与物的区分入手，艺术作品也是一种事物，新康德主义就是这样看的。只不过艺术作品能超逾自身的物的存在，意指另一种东西，即作为象征指示某种东西，或作为譬喻让人去领悟另一种东西。这是从本体论的模式出发来描述艺术作品的存在方式，而这一本体论的模式则又是通过科学认识论的体系的优先地位来给定的。艺术作品实际上就是物性，是事实，是给出意义的东西，它与一种客观认识论的自然科学相反。艺术作品所达到的意义，它所具有的价值，则不过是对单纯主观的效应的附加的把握形式，它们既不是作品本身原初给定了的东西，也不是从作品的原初给定性出发去获得的客观真理。艺术作品所具有的意义和价值以作为唯一客体的物性为前提，正是作品的物性使之得以成为价值的载体。对美学来说，这必然意味着，哪怕从一个最为浅显的方面来说，艺术作品也具有一种物质的特征，物质性起着基础的作用，审美的东西不过是在此基础上建立起来的上层建筑而已。尼古拉·哈特

曼就是这样描述审美对象的结构。

海德格尔从追问物的物性入手，他也就同这种本体论的预见联结起来。他区别了三种传统中的关于物的观念形式：一是表征的载体，二是感觉多样性的统一体，三是有形的质料。这第三种是首要的，它根据形式和质料的理解方式来说明物，具有某种直接的说服力。因为它们根据的是制作的模式，人们正是通过这种模式把物制造出来，以此为我们的目的服务。海德格尔把这种物叫做"用具"。凡物都得以模式的样态出现，用神学的眼光来看，制成物就叫做神的创造物；用人的眼光来看，物的用具性就是不断消耗的器具。物是纯粹的物，就是说，它在那儿，没有考虑到它是否充当某物使用。海德格尔就此指出手边之物这样一个概念，当这一概念与现代科学的可确定和可计算的程序相适应时，就既不允许把它思考为物的物态，也不能思考为用具的用具模样。为了弄清用具的用具特性，海德格尔转向艺术家的描述，如凡高画的一幅表现农民的鞋的画，在这幅艺术作品上明显可见的是用具本身，也就是说，它不是为了用于任何目的而被做成的任何东西，而是为使某种东西的存在被显露出来的东西，确切些说就是使人显露出来的东西，这双鞋属于他，为他所用，只为他所用。在画家的这幅作品中出现的，而且是用一种迫不急待

的方式描绘出来的，并不是一双不同寻常的农鞋，而是存在于它之中的用具的真实的本质。农民生活的整个世界就在这双鞋里。这就是艺术的作品，在这儿关于存在物的真理显露出来。这种真理的显现来自作品，而绝对不是来自物的根基。至于真理如何在它里面显露，这是应予思考的唯一问题。

问题就这样提出来了：作品怎么能够从它里面显现出真理。通常认为，艺术作品的特征在于它的物质性和对象性。然而，海德格尔则提出了与这一法则相对的见解，艺术作品的特征恰好在于，它不是一对象，它立足于自身之中。由于它立足于自身中，它不仅属于它的世界，而且世界就在它里面。艺术作品敞开它特有的世界。而物仅仅是这样一种东西，在那里，它本身已不再属于它的世界的构成部分，因为它所属于的那个世界崩溃了。如果把艺术作品用于交易买卖，那么它就成了一个对象，因为在这种情况下，它们是无世界无家的。

艺术作品的特征就在于这立足于自身和敞开世界。海德格尔使用这些说法，显然是有意识避免古典美学的天才概念。艺术作品归属于世界，它展示世界，敞开世界。除了世界的概念之外，海德格尔使用了与世界概念相对立的“大地”概念。在“大地”的概念中，隐含着一种努力的企图，即撇开创

作者和观赏者的主体性，独立地去领会艺术作品的本体论的结构。大地是世界的对立概念。世界是敞开自己，大地却是自我隐匿和关闭。二者在艺术作品中是明显存在着的，自我敞开同样也是自我关闭。一部艺术作品根本不意指什么，根本不是象指向某一意义的符号那样指示另一种东西，它只是在自己的存在中描述自己，因而欣赏者才不得不被迫在这种艺术作品上留连忘返。它是那样的自在，与此相反，从它那儿产生出来的石头、色彩、音响、言词，甚至一开始在其中就获得了自己特有的此在。只要某物还是单纯的质料，尚期待加工改造，那它就还没有真实地存在，即还没有出现在它真实的位置上。只有当它被使用，也就是说被置入作品之中，那么在这种情况下，它自身才得以显现。音调构成一部音乐杰作，然而音调又远远不只是所有的谐和音与不谐和音；绘画作品的色彩实际是比自然最高级的色彩趣味还要富有独特的色彩性；庙宇廊柱比起未经雕凿的岩石块来，在耸立和承担中更能独特地显示出岩石的存在。在作品中如此显现出来的不正是大地的沉默和自我封闭吗，海德格尔把它叫做大地之在。事实上，大地不是质料，而是显现出来和收缩进去的一切。

这儿表明了形式和质料这对反思概念的不相称

性。如果人们能够说，在一部伟大的艺术作品中“浮现出”一个世界，那么，这个世界出现的同时就在沉隐入平静形象中去；当形象一经确立，它简直就等于是寻到了自己的大地般的此在。艺术作品从此赢得了它自己特有的安宁。艺术作品的特有的存在并不处于一个体验的自我中，这个自我陈说、意念、意指，这些陈说、意念、意指也许就是自我的意义。艺术作品的存在不在于去成为一次体验，而在于通过自己特有的“此在”使自己成为一个事件，一次冲撞，即一次根本改变习以为常和平淡麻木的冲撞。一个从来不曾出现过的世界就在这种冲撞中敞开了。但是，这个冲撞在作品中的发生方式却是，当它发生之时，又仍然处于隐匿的逗留中。那如此露而又自行隐匿的东西，在其张力中构成作品的形象。这个张力，海德格尔是作为世界和大地的争斗来描述的。因此，海德格尔不只是描述了艺术作品的存在方式，避免了传统美学和现代主体性思想的偏见，他还因此而刷新了并非十分简单的思辨美学，即把艺术作品作为理念的感性显现来定义的思辨美学。黑格尔的这一关于美的定义与海德格尔独特的思想探索一样，都想要从原则上克服主体和客体、自我和对象的对立，不再从主体的主观性来描述艺术作品的存在。但是，黑格尔的这一定

文却仍然是根据主观性来描述艺术作品的。因为他那在自身中自我意识到思维的理念就是这种主观性，而艺术作品就应成为这一理念的感性显现。然而，在这理念的思维中，感性显现的全部真实也许恰恰被抛弃了。理念只是在概念上赢得了自己的独特形象。与此相反，海德格尔说的却是世界和大地的争斗，并把艺术作品描述为冲撞，由于这种冲撞，某一真理成了事件，而这真理在哲学概念的真理中是无法扬弃和完成的。这才是真正的在艺术作品中发生的真理的显现。在艺术作品中，真理突现出来，对这种艺术作品的呼唤，在海德格尔看来，恰好证明了，我们谈论真理的发生是极有意义的。因此，海德格尔的文章并不局限在给艺术作品的存在以定量的描述。毋宁说，这表明他的哲学的中心在于，把存在理解为真理的发生，其整个哲学的重心就是以此分析为基点的。

海德格尔晚期著作中的概念构成经常遭到人们的谴责，认为这些概念根本无法证实。然而，我们以自己的见解的主观性去解释海德格尔的那些独特说法（诸如从存在这个词的动词意义上去谈存在，以及存在的去蔽，存在的发生，存在的证明，存在的遗忘等等），那当然会失之交臂。支配着海德格尔晚期哲学著作的那些概念构成，对主观的证明来

说，当然是封闭的，就象黑格尔的辩证法过程对这种主观证明说来同样是封闭的一样，黑格尔称这种主观的证明为表象思维。一如黑格尔的辩证法受到马克思的批判一样，那种主观的证明也受到了海德格尔的批判，我们可以把它叫做"神话"的证明。在我看来，海德格尔关于艺术作品的文章的根本意义应该在于，它对于海德格尔晚期哲学的独特要求具有一种指示性。没有人能够拒绝，在一部展开了一个世界的艺术作品中，不仅以前不曾认识过的意义成为可感受的，而且在作品中，也有某种崭新的东西进入了"此在"。这就是说，它不仅仅是某一真理的敞明，它本身也就是一事件。从而，这一理论为海德格尔进一步深远地批判西方形而上学以及近代以来主体性思维中形而上学的演变开辟了一条道路。众所周知，海德格尔拿希腊词（Aletheia）来解释真理，称之为"无遮蔽状态"。这里着重强调的Aletheia这个词的原初含义还不仅是说，对真理的认识仿佛象强盗的行为——原初的含义叫做"掠夺"——把真实的东西从其不可辨识性或迷误中的隐匿状态下撕裂出来。因此，它也不只是说，真理并不置于大街上，真理并非总是普遍为人接受。要是真理就象存在物一样摆在那里，处于无遮蔽状态，那希腊人也是十分愿意把真理明白道出的。希腊人

知道，迷误和欺瞒是怎样威胁着每一个认识，所以问题在于消除迷误，获得关于存在物的原本的正确的观念。如果认识取决于消除迷误，那么真理就是存在物的纯粹无遮蔽性，这就是希腊思想的洞见。照此来看，近期科学最终应走到如下终点，即实现认识的正确性，通过这种认识的正确性把存在之物保护在它的无遮蔽状态中。

海德格尔坚决反对如下说法：只要对存在物有了正确的认识，无遮蔽性就不再是存在物的特性了。从原始的意义来说，无遮蔽性“发生”了，这一发生是，只有它才可能使存在者无蔽，才可能使存在者被正确地认识。与这种原始的无遮蔽性相对应的遮蔽性，不是迷误，而是原始地归向存在本身。因而，喜欢把自己隐藏起来的自然（赫拉克利特语），不仅以其可认识性为特征，而且也依其存在为特征。它不仅在光中出现，而且也自我隐匿在黑暗中，如同花儿在阳光下伸展却把自己的根隐藏在地的深层。海德格尔说的存在的证明指的是这么一回事，即存在者已经去蔽，已处于自身的无遮蔽性中，从而认识到自己。这种显露就是存在者进入到它的此在的“此”中去了，它显然是以一种敞开的领域为前提的，也就是说，只有在这一领域中，此在的“此”才会发生。然而同样明显的是，这一

领域是存在者在其中显明自身的领域，也就是说，是在其中具有那能使敞开性确立的敞开的领域。没有问题，这真是一种奇怪的关系，可是更奇特的是，在存在者显现自身的这个“此”中，恰好又表明了存在的隐匿。正是通过这个“此”的敞开状态，某种东西成为可能，这诚然是正确的认识。存在者从无遮蔽状态中透出来，是为了被觉察才显露自身的。当然，这不是去蔽的任意行为，不是被遮蔽的某种东西借此而去蔽的那种剥离的施行。毋宁说上述这一切都只有在遮蔽和去蔽都成为存在本身的事件，才有可能发生。领会了这一点，会有助于我们领悟艺术作品的本质。在那儿，作品的存在所形成的敞开和隐蔽之间的张力是显而易见的。紧张状态是这样的张力，它促成一件艺术作品的造型水平，产生普照一切的光芒。艺术作品的真理不是意义坦然地明摆着的，相反，它藏得很深而且深不可测。因此，从其本质来看，艺术作品就是世界和大地、敞开和隐蔽之间的争斗。

在艺术作品上所找到的关于艺术作品的本质这一证明应该引深到存在的本质上来。敞开与隐蔽的争斗不仅是作品的真理，而且也是所有存在之物的真理。因为真理作为无遮蔽状态经常处在这种敞开与隐蔽的相辅相成之中。二者必然地相互联系着。这

显然是要说，真理并非简单地就是存在者的在场，仿佛某一存在者恰好就与这正确的观念相对应。毋宁说，这种无遮蔽性的概念实际上已经把那种使存在者观念化的"此在"的主体性作为前提了。但是，如果把存在者仅仅作为可能的现象的对象来规定，那么，存在者的存在可以说是无法规定的。归属于存在者的存在的东西，也就是它丧失的东西。作为无遮蔽状态，真理在其自身中是不能随意更张的。在存在中，如海德格尔所说，真理就象是"在场的反对者"一样。因此，海德格尔试图把真理描写成对任何人都是显现的。那种东西所提供的，不仅是一个可认识的表层或可信赖的轮廓。它还提供一个自我独立性的内在深度，海德格尔称此为"立足于自身"。所有存在者的完满的无遮蔽性，所有存在者的整体的对象性，通过一种在其完善之中所设定的观念，也许会扬弃存在者的立足于自身，意指着一个完全的平展。然而，要是存在者在这样一种完全的对象化中显露出来，存在者也许就是不再立足于自己的存在之中了。这样显现出来的东西，也许就只是存在者的可用性的机会，也就是说，突现出来的所有东西也许就是存在者造作自身的意志。相形之下，在艺术作品上的感受归于每一个人，它与上述占有意志在根本上是抵触的。但这种抵触不是对利用我们的意志这一无理

苛求所作的僵化的抵触，而是一种自沉于宁静的存在本身沉思着的自发突兀的抵触。于是，艺术作品的开启与闭合对于海德格尔哲学的普遍主体来说是一种证据和保证，它表明存在者在使自己进入到场的敞开之时，它同时又归隐自持。艺术作品的自足状态同时又完全遮蔽着存在者的自足状态。

因此，这种对艺术作品的分析已经展示了这样的前景，即标示出海德格尔的广阔思路。这一思路超越了把艺术作品视为用具的使用性以及最终视为物的物性的思路。全面计算的现代科学招致了物的损失，这个“不再立足于自身的物”已消溶到它的设计和变革的预算要素中去了。相反，艺术作品却意味着一个防止物的普遍丧失的主要保证。里尔克在物性的普遍丧失中努力要使物的本真焕发出诗意的光芒，为此他指出了拯救物的天使。同样，海德格尔也在思考物性的普遍丧失，为此他认为能在艺术作品中保护物。但是，保护的前提事实上乃是被保护者尚在真理之中。所以，如果在艺术作品中其真理尚能显露的话，那它便是标明了物的真理本身。因此海德格尔论物的那篇文章标志着他在自己的思想的道路上跨出了一个必然的远大的步伐。不仅是从前作为用具的上手性的东西，而且作为现存之物的凝性和固性的东西，如今都被视为无用之用的东西

在它的“神圣化”的存在中得到尊重。

但是在这条道路上还有更远大的一步，在此已经显露出来了。海德格尔强调，艺术的本质应是诗。因此他要说，艺术的本质既不在于对先铸模式的改头换面，也不在于摹拟先前已有的存在者，艺术的本质是筹划，某种新的东西作为真理显现出来。“一个亮敞之地打开了”，这才是真理发生的本质，它就植根于艺术作品之中。但是，就诗的本质这个词的现今流行的狭窄意义来看，只突出了诗的本质性的语言性，以为正是语言性使诗与其它艺术区别开来。然而如果说，任何艺术（不管是建筑也好，还是绘画也好）在本质上都可以说是一种筹划，是真理性的艺术的“诗化”，那么，在真正的诗中所发生的，就比其它任何艺术方式更是一种筹划。诗意的艺术作品的筹划要受先行道路的约束，不能从自己出发生成新的筹划，这先行道路就是先开辟的语言之路。在语言上诗人接受的指示太多了，以致于诗意的艺术作品的语言只能达到这样的程度，即可以掌握同样的语言。因此，尽管海德格尔把诗比拟为所有艺术创作的筹划对象，但从某种意义来看，诗的筹划是不及用石块、颜色、音响来筹划的建筑和绘画的。事实上，在这儿诗分为了两个阶段，第一个阶段是，其筹划总是发生在语言的控制下，

第二个阶段是，筹划从第一种筹划中产生出一种新的诗意的成品。语言的先行状态不仅是诗意的艺术作品的特殊标记，它仿佛也同样适用了一切作品之外的每个物的物之存在。语言的作品是存在的原初之诗，有一种思把一切艺术思作诗，而且揭示艺术作品的语言存在，这种思本身正处在走向语言的中途。

审美的时间性*

这样一种同时性究竟是什么？①这样一种属于审美存在的时间性究竟是什么？人们一般把这种审美存在的同时性和现时性叫做它的无时间性。但是我们的任务在于要把这种无时间性与时间性联系起来思考，它们事实上是息息相关的。首先，无时间性不过是某种辩证法的规定，也就是说，无时间性是以时间性为根据并作为时间性的对立面出现的。我们甚至可以说有两种时间性，一种是历史的时间性，另一种是超历史的时间性，塞德尔玛耶尔正是跟随巴德尔并在鲍勒诺夫的启示下试图通过这种超历史的时间性来规定艺术作品的时间性。②但即使谈到这两种时间性也没有超出某种辩证的对立。超

---

* 译自加达默尔《真理与方法——哲学解释学的基本特征》第一部分Ⅱ.1.C，1975年，第四版，图宾根。——编者

① 加氏在本文前一节分析了艺术作品中的同时性现象。——译注

② 汉斯·塞德尔玛耶尔《艺术与真实》，1958年，参看第140页以下。

历史的、"完整的"（heile）时间是时间的充裕完满，在这超历史的"时间中现时"并非是转瞬即逝。超历史的时间得从生存的时间性来描述，尽管人们可以用平稳、轻松、纯净或者诸如此类的状态来标明它。如果人们承认下面的事实，即"真实时间"透入到历史生存的"表现时间"中去了，那么，恰恰是在这种情况中出现的辩证的对立难道还不充分么。这种透入也许显然地具有耶稣显现的特征，不过，这也许只是就无连续性的感受意识这一点来说的。

为此，就这一实情来看，我们还得纠缠于我们前面提到过的审美意识的疑难，因为恰恰是这种连续性必得造成或带来任何一种时间领会（Zeitverstandnis），尽管这只涉及到艺术作品的时间性。在这里，误解就象是时间领会的报应，就连海德格尔对时间视界的本体论阐释也没能幸免。海氏并不去确立亲在的生存分析学的方法论意义，而是把通过操心、先行到死（亦即彻底的有限性）所规定了的亲在的这种生存的、历史的时间性看作是一种生存领会的诸种可能性。由于生存领会的诸种可能性正是领会的存在方式本身，这种存在方式在此是作为时间性揭示出来的。这种作法导致了对误解的遗忘。艺术作品的特有的时间性是从沉沦的历史时间中超升出来的"完整时间"，事实上，这种超升仍然是一种人

的有限的艺术经验的苍白反映。圣经上的神学意义的时间不是从人的自我理解的立场出发，而是从神性的天启那儿获得认知，只有这种时间才谈得上一种“完整的时间”，才能从神学上确立艺术作品的无时间性和这个“完整的时间”之间的相似性。没有这种神学的合法证明，谈论“完整的时间”就会掩盖这样一个特别的问题，即完整时间并非植根于艺术作品的出神入化的时间（Zeitentrücktheit）之中，而是植根于它自己的时间性之中。

我们还是重新回到我们的问题上来：这样一种时间性究竟是什么[①]？

我们从艺术作品是游戏这一点出发，也就是说，艺术作品的特有存在不能与它的表现割裂开来，艺术作品只是在其表现中才产生出它的结构的统一性和自身性（Selbigkeit）。依赖于自我表现乃是艺术作品的本质。它意味着，不管在表现中会出现多少变化和创新，表现总归是表现。这每种表现的联系恰恰显示出，它本身就包含着与艺术构成的关系，并且把从构成中提取出来的准确性设定为一种尺度，甚至个人的极端境遇的一种全然创新的

---

① 往下请与R和G·科普涅尔在《美及其真》中的详尽的分析相比较，1957年版，我只是在完成了自己的分析以后才接触到他的著作。参看《哲学笔记》，第七卷，第79页。

表现也证实了这一点。只要表现即意指构成本身被判定为构成本身，那它就是创新。就表现的一种不可消解、不可磨灭的方式来看，表现有着重复相同的东西的特征。重复在这里自然不是指，在独特的意义中重复某物，即返回到本原性的东西中去，毋宁说，任何重复都是原初地成为作品本身。

在这里我们从节日中可以认识到最高的谜一般的时间结构。①至少说来周期性的节日就是这种自身的重复。节日到来时，我们说节日又来了。然而，重临的节日所庆祝的既不是别的什么也不是对原初的东西的单纯回顾。所有节日显然在原初的祭神的特征上并没有什么差别。我们总是在现时、回忆和期待的对时间感受中来认识祭神的特性，对节日的时间感受宁可说是庆祝，是现时的生成。

如果把庆祝理解为通常的对循环渐进的时间的感受，就很难把握到庆祝的时间特性。如果把节日的重临与对时间的通常感受和它的向度牵扯到一起，那么节日就显得是一种历史的时间性。每一次节日都有所不同，因为在节日的同时性中总有某种另外的东西出现。尽管从历史的角度来看，节日就

---

① W．F．奥托和K．科芮依的功绩在于使我们从宗教史和人类学中看到节日的意义（参看K．科芮依《论节日的本质》1938年）。

是这同一个节日，但它仍然经历着变化。原本是什么就庆祝什么，结果次次不同，一再不同。

显然，历史的角度压根儿就没有触及到节日的时间特性，它只是一个开端。对于节日的本质来说，它的历史关联是次要的。节日之为节日，不是在历史事件的方式上有一致性，但节日也不是被其本源所规定了——即它与依时间的顺序来庆祝的方式完全不同。毋宁说节日在本源上被给定了的只是定期的庆祝，也就是说，节日的设立和每次按时开幕规定了定期的庆祝。然而，就节日的特有的起源本质来说，节日总是改头换面(尽管庆祝节日是"照章办事")。存在者，那单纯的存在，由于它总是在改变自身，因而从根本的意义上说它是时间性的，其一切都是属于历史的。它仅仅在变化和回复中才有自己的存在。①

① 亚里士多德在考察阿那克西曼德时，曾把无定形原初质(Apeiron)的存在方式的特性与时日、竞赛亦即节日的存在联系起来(《物理学》III,6,206 a 20)。可是，阿那克西曼德不是已经从这种纯粹的时间现象的关系上来规定原初质的非穷尽性了吗？在他那里或许把握到比用亚里士多德的生成和存在的概念所获得的更多的东西？因为，时日的景象完全是在另一种关联中起着突出的重要的功能：在柏拉图的巴门尼德篇中(《巴门尼德》131 b)，苏格拉底想从时日的到临方面来阐明理念对事物的关系，因为时日才是充满的存在。就是说，于时日的存在中得到显示的不是那处于变易之中的单纯的存在物，而是不可分割的到场和自己的到场(PARUSIA des Selben)。尽管它已经非常地划一。如果早期希腊哲学所思考的存在即到场，那么，在他们那里，那神在他们看来是现时的某种东西不就是证金餐

节日仅仅存在于它被庆祝的时候，但这绝不是说，它有主观的特征并且只在庆祝者的主体性中有它的存在。毋宁说，人们庆祝节日，是因为节日此时此地地存在着。类似的情形是戏剧，戏剧必须为观众而展开描述，而且戏剧的存在绝不仅是与观众所具有的体验的切合点，宁可说观众的存在相反是由他的亲历其中来规定的。亲历其中远不仅是单纯的与某种同时在此的东西共同到场。亲历其中是分享。谁要是在某种场合亲历其中，谁就得熟悉内情，知道什么是真实的东西。即使是在转而离开的方式上讲，亲历其中也意味着主体的行为方式，即"亲历事物本身之中"。观看同样是这样一种真正的分享方式。大家不妨回忆一下庄严圣餐的概念，这一概念是以原初的希腊的公共娱乐（Theoria）的概念为基础的。某种节日公共活动的参加者通常叫做公民（Theoros）。这种节日公共活动的参加者亲历其中时并没有其他

中显现出来的吗？因为诸神就是在节日中显现出来的。神性的东西的来临（Parusie）对于亚里士多德来说就是最为本己的存在，就是不受任何潜能和限制的存在（《形而上学》XIII,7）。从通常的时间经验出发是不能把握这种时间性的。节日在进行的时间的维度及其对它的不断变化使人们把节日的重复理解为可返回的重点，一次又一次地总是同一个东西出现。但事实上一次节日不是这同一个东西，它总是以另一个东西的面貌出现。存在总是在变化之中着，因为它总是在改变自身，而只是在持续的意义上说，存在才是时间性的。[illegible]存在物和变化实现……存在具有'瞬间'的存在特征"，见马丁·海德格尔《林中路》，第322页以下。

的技能和职能。公民也就是观看者，按这个词的本来意义就是通过亲历其中而分享隆重的庆典仪式，并借此而获得他的神圣权利的标志，例如他的不可侵犯性。

希腊的形而上学以同样的方式来把握公共娱乐和灵智的本质，把它们看作是在真正的存在者那儿的纯粹的亲历其中，① 但在我们看来，这种能力即能够采取理论态度的能力是这样被规定的：人们由于某一事物而遗忘了自身的目的。公共娱乐首先不是作为主体性的行为来思考的，不是作为主体的自我规定来思考的，而是由直观出发来思考的。公共娱乐是真正的参与，它不是主动去行动，而是某种被动的东西（激情），也就是在那一瞬间人迷地被卷入。从这里人们可以对古希腊的理性概念的宗教背景有最切近时宜的领悟。②

我们的前提是，从主体性出发根本不可能把握

---

① 参阅我的论文《形而上学前史》中论巴曼尼德的"存在"与"思"的关系（Anteile 1949）。

② 参阅盖华特·克吕格的《洞见和激情：柏拉图思想的本质》（第一版），1940年。特别是在这本书的导言中包含着重要的见解。其中还有一篇发表了的克吕格的讲话（见《哲学的基本问题》1958年），使作者的系统的见解更加明了。可惜在这里很少有人注意到。但克吕格对现代思维的批判及其他的从"本体真理"的所有条件中解放出来的看法，在我看来则是虚假的。新时代的哲学决不能忘记，不管现代科学能够具有何等建构性上的优先地位，它决不会也决不能会放弃其基本原则上的对经验的回溯联系，只需想一想康德提出的课

住与艺术游戏不可分离的观看者的真实，因为审美意识的行为方式，不是度量可以把握住的。然而这又并非是说，我们所强调的观看者的本质不可从每一亲历其中性来描述。亲历其中作为人的行为的一种主观作为有着置身于外的特征。柏拉图已经在他的《斐德若篇》里指出了非理解性的特征，正是借助于这一点，人们从理性的理智出发，对忽视置身于外的心醉神迷已习以为常，人们如果只是从中看到置身其中的纯粹的否定，也就是说只看到一种癫狂，那当然是如此。事实上，置身于外就是一种积极的可能

题，即纯粹的自然科学是如何可能的。不过，人们对思辨唯心主义确实很不公正，如果人们象克吕格这样片面地理解它的话。他的全部思想规定的总体构思绝对不是思想出一个随意的世界图象，而是想从经验的绝对后天性中取得思想。这是先验反思的确切意义。黑格尔的例子可以说明，这样一来，甚至可以力图使古希腊罗马的概念唯实论翻新。克吕格关于现代思维的图景从根本上说完全是沿着尼采的绝望的极端主义路子在走。这种强力意志的景观与唯心主义哲学实不可同日而语，恰恰相反，这种景观是在十九世纪历史主义的唯心论哲学瓦解后所提供的土壤中成长起来的。因此，我确实不能象克吕格所愿望的那样评价狄尔泰的人文科学的认识论。我宁可认为，问题恰恰在于要纠正迄今为止的现代人文科学的哲学说明，这种哲学的说明即使在狄尔泰那儿也仍然遗留着太多精确自然科学片面的方法论思想。如果克吕格援引生活经验和艺术家的经验，我的确会同他一致。这个决定性要求对我们的思考继续有效。在我看来，它证明，古代思想和现代思想之间的对立（克吕格把这它尖锐化了）本来就是一个现代的虚构。

如果我们的研究——与哲学美学的上体化相反——沉思艺术经验，那么，其目的并不仅是为了美学问题，它更是为了现代思想的变量化了的自我说明本身，现代思想总是一再把自己认作是新时代的方法概念，从而把自己封闭起来。

性，是在某种场合的完全亲历其中。这种亲历其中具有自我遗忘的特征，它构成了观看者的本质，即全身心地忘我地溶入观看之中。但是在这里，忘我状态完全不同于一种个人状态，因为它来源于对事情的关注，而观看者正是把这一事情作为他自己的积极的实现来对待的。①

显然，在整个沉陷入艺术游戏中去了的观看者，与纯粹出于好奇看热闹的人有着本质上的区别。然而好奇本身也有这样一种性质，即好奇在投去一瞥那一刻便完全忘记了自己，而且能够离开自己有如被勾摄了魂魄。但是就好奇的对象的特征方面来看，从根本上说，这一对象是无关宏旨的。好奇的对象对于观看者来说，没有意义。观看者内心中是空

---

① E. 芬克试图通过某种区分来澄清人的热情地置身于外的意义，这显然是受了柏拉图的《斐德若篇》的影响。不过在柏拉图那儿是用善的和恶的迷狂状态的区分来规定纯粹理智性的对立概念，在芬克这儿却缺乏相应的标准，他只是把"纯粹人的热情"同人与上帝同在时的人的激情相比较。因为归根到底纯粹人的热情也是人的沉迷和亲历其中。这种沉迷并不是人"能够"沉迷，而是沉迷突然降临到他身上，因而在我看来，沉迷和亲历其中与激情是不能分割的。在人身上蕴含有一股恒常的热情之力，反之，激情不过是对一种超绝我们的超力的经验。控制住自己与被震慑住是不同的，这种区分本身就是从对力量的思考出发来设想的，因而用来说明置身于外和置身其中的相互关系是不合理的，这种相互关系适合的只是热情和激情的形式。由芬克所描述的这些形式，如果人们不把它们误解为自恋心理上的形式的话，其本身仍不过是有限性的有限的自我跨越。（参看欧根·芬克《论激情的本质》，特别是第22—25页）。

白，而他确实想返回到这一空白中，又从这一空白中全神贯注，积聚精神。因为，这确实是新鲜感的形式上的品质，即抽象的外在性的形式上的品质。它成了吸引投目注视的根据。它表明：新奇作为辩证的补充已威胁到倦怠和麻木。与此相反，观赏者所诉诸的艺术游戏产生出来的东西并不是瞬间的单纯的被迷住，它包含着对持续的要求和这种要求的持续。

要求一词在这里并非出自偶然。基尔凯廓尔激发起的神学沉思我们称之为"辩证神学"。在这种神学沉思中，要求这一概念绝非偶然地使基尔凯廓尔用同时性概念来意谓的一种神学的解释成为可能。要求固然是某种现存的东西，它的根据(或者是这种根据的假定性)尤其重要。正因为坚持要求，要求才能在任何时候有效地提出来。向某人坚持要求，因而也就必得在某人那里有效地提出。显然，要求的概念意味着，要求本身并非是一种已确定的需求，需求的满足是单方面设定的。毋宁说，要求是需求的根据。一项要求乃是一项尚未确定的需求的权利根据。正如要求一次满足，它也就得到偿清。一旦有效地提出要求，要求就必得采取一种需求的形态。要求需把自己具体化为一项需求，才能满足对要求的坚持。

对路德派神学的运用就在于，自从通谕发布以

来就出现了信仰的要求，并且在布道中一再重新有效地提出来。布道时的讲话恰恰起着这样一种总体中介的作用，这种总体中介行使着狂热崇拜的行为（甚至某种庄严弥撒）的职责。我们还将看到，布道时的讲话也尤其被用来行使同时性的中介的作用，因而在解释学的问题中它具有主导作用。

无论如何艺术作品的存在总是与同时性相关。这同时性构成"亲历其中"的本质。同时性不是指审美意识的共生性，因为这种共生性指的是在一种意识中各种审美感受对象的同时存在和同时有效。与此相反，"同时性"在这里是要说一种独一无二的东西自行诉诸我们，哪怕它的来源是那么遥远，但在其指述中它便获得了完满的现时性。同时性也不是指意识中的一种给定性的方式，而是向意识提出的一项使命，一种根据自己所要求行使的作为。同时性还在于，它把握住事情本身，从而这种"同时"得以显示，而且这也意味着，在整个现时性中所有中介都被扬弃了。

正如大家所知道的，同时性这个概念来源于基尔凯廓尔，只是被他打上了特别的神学印记。① 同时性在基尔凯廓尔那儿不叫同时存在，它是向信仰

① 基尔凯廓尔《哲学断片》，第四章a.c。

者提出的一项使命，即把非同时的东西，那属己的现在，基督的拯救之业在整体上相互沟通，从而使人感受到它有如一种当下现在的东西（而没有过去的距离感），并严肃地领受它。与此相反，审美意识的共时性则是基于掩盖这种同时性提出的使命。

在这一意义上，同时性尤其与狂热的崇拜活动有关，也与布道中的通谕有关。亲历其中的意义在这里是指真正分享得救的事件本身。没有人会怀疑，审美的辨别，甚或“美”的礼仪或“善”的布道正是由于这种向我们提出的要求而不得其所。我仍然坚持，艺术的经验在根本上是符合这种同时性的。只是在此中介必须被设想为一种整体性的东西。就艺术作品的存在来看，从事创作的艺术家的自为存在（哪怕他的传记经历），实现某一作品的表演艺术家的自为存在，以及参与游戏的参观者的自为存在，都不具有本己的合法性。

在艺术作品面前发生的是，它使每一个人从继续前行的世界路线中抽身出来，与某种独立的意义领域相联结，从而每一个人都会自动地走向另一种未来和现实。领受者被指引到一种绝对的距离中，这种绝对的距离使得人们杜绝采纳任何实践的目的。但是这种距离是一种本来的意义上的审美距离，因为它意味着看的距离，这种看使人本真地、全面

地分享呈现在他面前的东西成为可能。从而，观看者恍惚迷离的自我遗忘实现了人与自身的连续性。正是从这种人借此而成为观看者的东西出发，人才期望意义的连续性。这才是人生活于其中的属己的世界中的真实，宗教的和道德的世界中的真实，这种真实向人呈现出来，人在这种真实中认识自己。所以，绝对的现在，审美存在的存在方式有如世界末日之时基督的来临，一部艺术作品无论在哪里都是这种来临，只要它成了这样一种现在；所以，这种使得观看者置身于其中的绝对瞬间也就是自我遗忘并与自身的中介同时发生。使人从一切中超拔出来的东西同时又交还给人自己的存在的整体。

审美存在依赖于呈现还意味着不同需求也不缺乏自主意义的规定性。审美存在属于它固有的本质。观看者本身就是游戏的本质要素，即我们所说的审美的游戏的本质要素。在这儿我们回想起我们在亚里士多德的诗学中发现的著名的悲剧定义，在那里，对观看者的把握明确地与悲剧的本质定义不可分割。

人与语言*（1966）

亚里士多德提出了关于人的本性的经典定义，根据这个定义，人是具有逻各斯的生物。这个定义在西方传统中已经成为规范，它在形式上叙述了人是有理性的动物，有理性的存在物，以其能够思考而区别于所有其它动物。所以它借用古希腊的逻各斯一词来表示理性或思想。可是事实上这个词的本意却是语言。亚里士多德曾在以下方面阐发了人与动物之间的不同：动物之间可以通过暗示来互相理解，它们向对方暗示可以激起它们欲望的东西以便得到它，暗示会伤害它们的东西以便逃脱。这是就它们的本能而论的。只有人，不仅有本能，而且还有给定的逻各斯，这使他们能够表达何者为有用的、何者为有害的，从而判明何者为正确的、何者为错误的。这是一个深刻的命题。有用的和有害的其自身并无引人之处。它之所以吸引人是由于其它一些

---

* 译自《哲学解释学》，1977年，英文版。——编者

尚未给定的东西，获得它就将有助于人。所以，人的显著特征在于他对目前实际处境所感到的优势，在于人对未来的意识。亚里士多德同时又说，据此正确与错误的意识也给定了——这都是由于作为个体的人是有逻各斯的。他能思考，能说话。他能通过说话来对不在眼前的东西做出说明，以便使他面前的别人也能了解它。他可以传达他所指的一切。甚至还不止于此。正是人能够以这种方式通话这一事实，使得只有人才有共同的意义，也即共同的想法，尤其是那些可以使人类在没有谋杀和屠杀的条件下共同生活的想法——在社会生活形式中就是政治体制和劳动的有组织的分工。所有这些都包含在一个简单的断言之中：人是拥有语言的存在物。

也许有人认为，这个明显的和令人信服的观察很久以前就保证了在我们思考人的本性时语言所占有的特权地位。动物语言——假如人们愿意以他们可以理解的方式授与这个名称的话——完全不同于人类用来设想和传达客观世界的语言。还有什么能比这一事实更有说服力呢？的确，人类语言所用的符号不象动物的表达符号那样严格，它是可以变的，不仅从存在着不同语言这一意义上是如此，而且在同一语言范围内相同的表达可以指不同的东西，不同的表达可以指相同的东西这一意义上也同样如

此。

然而在事实上，西方哲学思想过去并没有把语言的本性放在它思考的中心位置上。真正具有重要意义的是，在《旧约全书》创世故事中，上帝通过允许第一个人随意给一切存在起名字来授与他对世界的统治权。圣经故事《没有建成的通天塔》也指出语言对于人类生活的根本意义。然而正是西方基督教的宗教传统阻碍了对语言的严肃思考，以致于只有到了启蒙时代才能以新的方式提出语言的起源问题。当人们是在人的本性之中而不是在《圣经》的创世故事中寻求语言起源问题的答案时，才有了重要的进展。因为随之而来的进一步发展是不可避免的：语言的自然状态决定了不再可能对人类还没有语言时的原始条件进行探询。因此关于语言起源的真正问题便统统取消了。赫尔德和威廉·冯·洪波尔特发现：语言在本质上是人的语言，人在本质上是一个语言存在物，他们认识到这个见解对人类世界观的根本意义。人类语言结构的多样性是洪波尔特的研究领域，他一度是位公共生活的文化大臣，是泰格尔的一个博学的人。他过去的著作使他成为现代语言科学的奠基人。

然而洪波尔特所发现的语言哲学和语言科学并没有恢复亚里士多德的独创性见解。通过把民族语

言作为调查目标，洪波尔特追求着这样一条知识之路：用新的有前途的方式，既阐明民族和时代的多样性，也阐明成为它们全部基础的一般人类本性的多样性。但这个程序只使人具备了一种能力和说明这种能力的结构法则——我们称之为语言的语法、句法和词汇——这就限定了人和语言问题的范围。这种研究方法的目的在于透过语言这面镜子来理解不同民族的世界观，乃至他们文化发展的细节。这种研究方法的一个范例就是对印欧语系各民族文化状况的见解，这一点应归功于威克多·汉对栽培作物和家畜的出色的研究成果。语言科学比起其它史前学来更多地是关于人类精神的史前学。

然而，就这种研究方法而言，语言现象的意义只在于一种出色的表现形式，在这种形式中，我们可以研究人的本性及其历史发展。但它不可能渗入哲学思想的中心位置，因为笛卡尔对于作为自我意识的意识所描绘的特点继续为一切现代思想提供背景。据我所知，一切确定性的这个不可动摇的基础，即所有事实中最具有确定性的事实，已经成为在现代思想中可以满足科学知识要求的一切事物的标准。归根结底，语言的科学考查也建立在与此相同的基础上。主体的自发性具备了语言构成力中的基本形式之一。同时，语言中显现的世界观可以如此富有

成果地根据这一规律加以解释，以致于表达给人类思想的象谜一样的语言简直是无影无踪了。因为语言就其广度而言有一个完全深不可测的自身无意识，这就是语言本性的一部分，所以“语言”概念运用的新近发展不是偶然的。逻各斯这个词不仅意味着语言和思想，而且意味着概念和法则。“语言”概念的出现以对于语言的意识为先决条件。而对语言的意识只是反映运动的结果，在这个运动中，思考者的思考是出于言语的无意识操作，而且对于语言的意识也是对于思考者自己的远离。然而，真正的语言之谜就是我们决不能真正完全地做到这一点。相反，所有关于语言的思考总是一再地回溯到语言。我们只能在语言中思考，而且正是这种居住在语言之中的思考是语言表达给思想的极其深奥之谜。

语言不是意识协调于世界的手段之一。它不代表与符号和工具并列的第三种手段。当然，符号和工具也明显的是人类的符号和工具。语言决不简单的是一种手段和工具。因为正是根据工具的本性，我们才掌握了其使用方法，也就是说，在它工作之时，我们既拿起它又把它放在一边。这不同于我们在使用语言中的文字时，把它们放在口上，并随着它们的运用而使它们重新附入到我们在其上进行处理的一般词汇库中的那种情况。这样一种类比并不

真实，因为我们从未发现我们自己作为意识是与世界相对立的。因此，我们也不会在沉默条件下理解工具之后的控制。相反，在所有关于我们自己和关于世界的知识中，我们从来都是被本身就是我们自己的语言包围着的。我们是在学习讲话中长大的，在这一过程中，我们认识了人，而且最终认识了我们自己。学习说话并非意味着学习使用一种事先存在的工具，以便指明一个多少已经为我们所熟悉的世界，它意味着熟悉和认识世界本身及其如何对抗我们。

真是一个意义深远而又高深莫测的、被隐匿了的过程。说孩子说出“第一个”词，这是多么愚蠢。让孩子在脱离人类语言的环境中成长，然后，从其最早的清晰的咿呀声中辨认实际的人类语言并尊之为“原始”语言的创造，这是何等的狂妄无知。这种想法之所以愚蠢是因为他们想要以一种不自然的方式使我们生活于其中的语言世界的氛围暂时停止下来。实际上我们早已熟悉了语言，就象我们早就熟悉了世界一样。又是亚里士多德最为广泛地描绘了人学说话的过程。亚里士多德想要描绘的不是学习说话而是思考，即寻求普遍的概念。在一连串出现的表面现象中，在象洪水一样不断变幻的印象之中，那种永恒性的东西究竟是怎样发生的呢？的确，

保持的能力首先就是记忆力，正是它使我们辨认出某些东西是相同的，它是抽象领域的第一个伟大成就。在一系列外部现象中，共同的因素到处可见。因此，通过我们称之为经验的认识的积累，统一的经验就慢慢出现了。一般概念的知识是由处理所经历之事的能力发展而来的。亚里士多德问道：这种一般概念的知识究竟是如何发生的？当然不是以这样一种方式发生的，即事物一件接着一件地出现，当某一特性作为相同的特性再现并被辨认出时，一般概念的知识便突然得到了。这种特性是不能通过某种代表一般概念的神秘力量而区别于所有其它特性的。相反，它同其它特性也是一样的。而且从某种意义上说，一般概念知识确实是发生了。但它始于何地？对此亚里士多德作了一个理想的形象描绘：怎么才能使正在逃跑的军队再次停下来呢？肯定不是由于第一个人或是第二、第三个人停下来这样的事实。我们不能说，当一定数量的溃逃的士兵停止逃跑时军队才停下来，当然更不能说，当最后一个停下来时军队才停下来。因为军队并非由于他而停下来的，而是很久以前就已经开始停下来了。它是怎样开始、怎样扩散的，军队怎样在某一点上终于再次停下来（即怎样开始再次服从统一命令），并没有被特意规定好，也不受计划控制，或是为任何

人所精确了解。然而它却毫无疑问地发生了。一般概念知识正是按这种方式发生的，因为这种方式与一般概念进入语言的方式毫无二致。

我们在用世界的语言解释来思考和了解时总是有倾向性的。深入进行这种语言解释意味着在世界中的成长发展。从这个程度上讲，语言是我们的界限的真正标志。它总是超出我们之外。个人意识不是用以测量语言存在的标准。实际上，根本不存在被说的语言出现于其中的个人意识。那么语言是怎样存在的呢？当然不会存在于个人意识以外，但也不存在于许多对其自身有特殊意识的个人的单纯总和以内。

没有一个人说话时会真正意识到他在说。只在特殊情况下一个人才会意识到他所说的语言。比如这样的情况，当一个人开始说某件事时，他有点犹豫了，因为他想要说的东西似乎有点陌生或稀奇古怪。他想知道：人们真能这么说吗？就在这一瞬间，我们所说的语言成了有意识的了，因为它并未产生对它特殊的东西。什么是对它特殊的东西呢？我认为我们可以区分三种情况。

1.第一是属于语言的本质上的自我遗忘。语言的结构、语法、句法——所有这些语言科学制造了名目的因素——丝毫意识不到活生生的言语。因此，现

代教育所必需的对自然的特别反常行为之一就是，我们是用我们自己的本族语言而不是用象拉丁语那样已经死了的语言来教语法和句法。一个真正巨大的抽象成就要求每一个人都使其本族语言的语法获得清晰明了的意识。语言的实际运用使语法完全消失于任何给定时间内的这种运用中所说的东西之后。在学外语时，我们每一个人都很了解这种现象，那就是用于教课书和语言课程中的范句。其任务在于以抽象方式使人们了解特殊的语言现象。早些时候，当专注于一种语言的语法和句法学习这种获得的任务还得到承认的时候，这些句子只能宣称点凯撒或卡尔大叔的事，尽管得意扬扬，却毫无意义。通过这种范句传递大量外国趣闻的现代倾向产生了意想不到的副作用，它使句子的范例作用变得那么微不足道，以致于只有所讲的内容吸引了人们的注意力。语言越是一个活生生的运用过程，我们就越难意识到它。因此，由于语言的自我遗忘性，所以它真实地存在于它所说的东西之中。语言中所说的构成了我们生活的共同世界，全部伟大的传统链条也属于这个共同的世界，这些链条来自活的和死的外语文献并影响着我们。语言的真实存在就是“它所说的”——当我们听到它时，就被带入语言之中。

2. 语言存在的第二个根本性质以我之见就是它

的无我性。谁说别人不能理解的语言谁就是没有说。说意味着对于某个人的说。词应当是正确的词。然而这并不简单地意味着它代表着我所意指的目标，相反，它把它放在与我谈话的对方的眼前。

从这一点上说，说话不属于“我”的领域，而是属于“我们”的领域。因此，费尔迪南·埃博耐尔正确地给他的名著《词和精神的现实》起了个副标题：圣灵论的碎片。因为语言的精神的现实就是使我和你成为一体的灵魂的精神的现实。人们很久以来就注意到言语的现实性包含在对话之中。但在每一次对话之中，占据统治地位的精神，或是坏的或是好的；或是固执和犹豫不决的或是你我之间从容交流和交换的。

正如我在别处指出的那样，每一次对话的形式都可以用游戏概念来描述。使我们摆脱从游戏者意识的角度考虑游戏本质这一传统的思考模式，当然是必要的。主要是由于席勒才开始流行开来的关于游戏者的定义只在主观外表上抓住了游戏的真实结构。然而事实上，游戏是一个包括许多游戏者或各种游戏在内的能动过程。因为当我们谈到“波浪游戏”或“表演飞快如梭”，或者谈到“自由扮演角色”时，决不仅仅是一种比喻。实际上，对于表演意识来说，游戏的真正魅力的根源恰恰在于将它引

进了有其自身能动性的运动之中。当单个游戏者认真地参加，也就是说，当他不再象个只是为了玩而不把游戏当成严肃事情的人那样退出游戏时，游戏就可以进行了。我们把那些做不到这一点的人称为不会做游戏的人。现在我坚持认为，游戏的充满其精神的——快活、自由和成功之乐的，以及使正在游戏的人充满这种精神的基本构造与语言在里面就是现实的对话的构造在结构上是相关相联的。当一个人开始了同另一个人的对话之后，便会在对话的推动下一步步深人下去，那时个人意志就不再能够把对话收回来或使其深入下去了，个人意志不再起决定性的作用。更确切地说，这一论题的法则就是在对话中的不一致，这一法则引起陈述和对应陈述，最后使它们互相渗透。因此，正如我们所说，当对话获得成功时人们便因此而得到满足。陈述和对应陈述的游戏进一步在精神同其自身的内部对话中进行，就象柏拉图对于思想极其绝妙地猜测的那样。

3.第三个特点可以称为语言的普遍性。语言并不作为被界定了的可说的王国而与其它不可说的王国对立。相反，语言是无所不包的。在我们的有意义的活动所意指的限度内，没有什么东西可以从根本上被排除在被说以外。我们的说的能力始终不懈地同理性的普遍性并驾齐驱。因此每一次对话都有

一个内在的无限范围而没有终点。人们之所以中断对话，既是因为看起来已经说得很充分了，也是因为没有更多可说的了。但每一次这种中断都同对话的恢复有着内在的联系。

当我们要求作出一个陈述时，我们就会体验到这一点，而且经常是痛苦体验这一点。作为一个极端的例子，我们可以考虑法庭上的质问和陈述。在这种情况下，我们所必须回答的就象在说的灵魂之前设置的一个屏障，这种说的灵魂渴望表达自己，渴望进行对话。（“我愿在这儿说。”或“回答我的问题！”）所说的东西并不是简单地在其自身以内有其真理性，其真理性正是前前后后所涉及到的那些没有说出来的东西。每一个断言都是目的明确的，即人们可以合理地向一切所说的东西发问：“你为什么那么说”，而且只有在未被说到的能够随着被说到的也得到了理解时，这个断言才是可理解的。在这个疑问的现象中我们尤其熟悉这个事实。一个我们不认为是目的明确的问题，也同样不会找到答案。因为一个问题的动机背景首先打开了可以得到或给予答案的领域。所以实际上存在着一个不断地发问和给予回答的永不休止的对话，而文字和答案就存在于其中，一切所说的东西都存在于其中。

我们可以通过我们每个人曾有过的经验来说明

这个思想。我所想的是翻译和阅读译文。译者的面前有一个语言的本文，即某些说出来或写出来的东西，他必须把它译成自己的语言。文中所说的束缚了译者，但他必须使自己又变成说这些话的人，才能把用外语所说的东西变成自己的语言所说的东西。然而这意味着他必须获得与用外语所说的相一致的表达的无限空间。谁都知道这有多么难。谁都知道把用外语所说的东西翻译过来听起来是多么平淡。它被按同一水平表现出来，便使译文的词意和句型遵循着原文，但译文是没有空间的。它缺少在其意义的变动范围内建立起原文(即原文中所说的)的第三方面，这是对所有译文不可避免的障碍。没有能够取代原文的译文。人们也许会争辩说，在译文中原文已变得平淡无奇，因此应该更容易理解了，因为原文中的启发性背景材料及字里行间的内容在译文中已所剩无几了。通过翻译缩小到单纯的意义被认为可以促进理解。但这个论点是错误的。没有一个译文可以象原文那样来理解。很明确，被说之物的最广泛的意义——意义总是意义的一个范围——只在最初的言语中用语言表达出来，而在所有随后的言语中却悄悄溜走了。因此译者的任务决不应当是复制所说的东西，而应该把他自己放到所说之物的范围以内（即在它的意义之中），以使所要说

的东西在自己的语言范围内继续下去。

在那些通过译者插话而使不同语言的人们可能对话的翻译之中，这个问题最清楚不过了。只把操另一种语言的人所说的词和句子复制出来的翻译会使会谈变得难以理解。他必须翻译的东西不是被确切地说出来的东西，而是他人想说而很多都没有说出来的东西。他的复制的局限性必须达到这样一个空间，只有在这个空间内对话才成为可能，即那属于全部共同理解的内在的无限性。

因此，如果我们只从充满语言的领域本身来看待语言，从人类共同存在的领域、从共同理解、不断补充的共同协议的领域来看待它——从一个对人类生活就象我们呼吸的空气一样必不可少的领域来理解它的话，那么，语言是人类存在的真正媒介，正如亚里士多德所说，人的确是拥有语言的存在。因为我们应当让人类的一切对于我们都是可说的。

关于自我理解问题*

鲁多夫·布尔特曼的纲领性文献《消除〈新约全书〉的神话形式》于一九四一年首次出版时就产生了巨大的轰动。①凡记得这篇文章在当时产生的冲击力的人，或是考虑到这篇文章至今仍然产生影响的人，不会看不到他给神学提出的特殊问题。可是对那些熟悉他的神学著作的人来说，这篇文章却并不十分惊人。布尔特曼只不过给很久以前就出现在神学家的注释性著作中的东西提供了一个清楚而系统的阐述。但是很清楚，它的意义就在于表明，哲学反思也许会给神学讨论贡献某些东西，因为消除神话形式的问题无疑也有一个一般的解释学的方面。神学问题与这种消除神话形式的解释学现象无关，但却同教义所包含的东西，即与布尔特曼是否从耶稣教神学的立场正确地规定出消除神话形式的工作

* 译自《哲学解释学》，1977年，英文版。——编者

① 参阅布尔特曼：《新约全书与神话学》汉堡1941年15—48页。

所适用的界限有关。在下面的讨论中，我想从一个似乎还未被充分强调的观点来集中讨论一下解释学方面。我想提出，我们同《新约全书》的关系是否能用信仰的自我理解这一核心概念的术语来适当地理解，或者，在这种理解中是否有另一种完全不同的因素在起作用，即那种超逾了个体的自我理解的因素，甚至超逾了个体的存在的因素在起作用。最后，我将提出理解和"游戏"之间的关系问题。总之，预先的考虑仍然是为了帮助我们提出这一问题的解释学的方面。

首先，作为解释学的任务，理解从一开始就包含着一个反思的领域。理解不只是知识的再生产，即它不只是一个复述同一事情的活动。毋宁说，理解是对确有一个复述的活动这一事实的意识。奥古斯特·勃艾克已通过把理解称为"已知的知"表达了这一事实。①他的提法尽管有矛盾，但却概括出了这样一种明确的见解：浪漫派解释学已触及到解释学现象的反思结构。理解需要意识到包含在知识的原始活动中的无意识成份。因此，浪漫派解释学是以康德主义美学的一个根本概念即天才概念为基础的。天才象自然本身一样无意识地创造示范性作

① 参阅勃艾克：《百科全书和哲学科学的方法学》，莱比锡，1877年版。

品——并非有意识地使用规则或仅仅模仿形式。

这个观点指出了产生解释学问题的特殊环境。很清楚，要是人们固执于一种专门的知识传统，这个问题就不会产生。比如它就没有随着文艺复兴时期的人文主义而出现。这些人文主义者重新发现了可以效法的古人，并希望成为古代作者的继承者，他们模仿古人，甚至是公开的竞赛，而不只是"理解"。很清楚，只有当传统在当前对人们不再有强有力的吸引力，并且人们已意识到自己正面临着一个他们决不属于其中的疏异的传统，或是人们已不再毫不怀疑地接受这个传统的时候，解释学的问题才出现。

上述情形是我们这里必须涉及的解释学问题的一个方面。在我们看来，对基督教传统和堪称典范的古人的传统的理解，包含着历史意识的成分。既使是那些把我们同希腊——基督教传统拴在一起的力量总是那么生机勃勃，我们对于它的疏异性以及不再毫不怀疑地从属于它的意识，还是制约着我们大家。如果我们考虑到传统的历史性批评，尤其是由斯宾诺莎在他的《神学政治论》中首先发动的《圣经》批评的开始，这一点就特别清楚了。当斯宾诺莎感到，要直接把握住传统所言说的东西已不再可能时，历史的理解方式就是进行理解的人所必须采取的一种不可避免的迂回之路。斯宾诺莎的著作使这

一点变得十分明显。他的目的在于说明，由于人的理性本身已处于对立状态，要直接把握陈述出来的真理已成为不可企及的了，因此，以历史的境遇为基础的关于传统的见解就应运而生。

固然，近代启蒙主义运动并不是第一次采取这条历史性说明的迂回之路。比如，基督教神学在涉及《旧约全书》时，马上就面临着评注式地消除那些与基督教义和道德教育不协调的观念的问题。在作寓言的和类型学的解释时，人们也进行历史的思考，比如象奥古斯丁在《论基督教教义》中所论证的那样。但就上述一切情况而论，基督教教会的教条主义传统仍然是全部解释的不可动摇的基础。历史的思考对于帮助理解《圣经》是不常用的，次要的。近代自然科学和随之而来的批判性观点的出现，从根本上改变了这种状况。从纯粹理性上来看，《圣经》中只有一少部分被认为是与近代科学相一致的。因此，人们只能通过追溯历史条件的来源才能加以理解的那一部分获得了巨大的发展。对斯宾诺莎来说，一定还存在一种直接的确信，它涉及到在《圣经》中所认识到的道德真理。这种确信在某种意义上与欧几里德公理的确信相同。这些公理所包含的真理直接地说明原因，因而它们的历史起源问题根本就不可能产生。然而以这种方式肯定的

《圣经》传统中的道德真理对斯宾诺莎来说，只是作为整体的《圣经》传统的一部分。从整体上看《圣经》仍然是违背理性的。假如我们想理解《圣经》，我们就必须依靠历史的反思，在对中世纪表演《圣经》故事的奇迹剧进行考订时就是这样。

浪漫主义在一开始就深信传统（作为与目前所有浪漫主义的各种特点的反面）对他们来说是完全陌生的。这一信念成了它的解释学程序在基本方法论上的前提。很清楚，按照这个方式，解释学成了一种普遍的方法论上的态度：它预先假定了必被理解的内容的陌生性，因而提出，自己的任务就在于通过理解来克服这种陌生性，施莱尔马赫的独特之处就在于他一点也没有发现要历史地理解欧几里德的原理是完全错误的。所谓历史地就是追溯到欧几里德生活发现这些洞见的创造性时刻。心理——历史的理解占据了直接洞察对象的位置，并成了唯一的方法上的科学态度。由于这个发展，《圣经》的学问或神学的注释派第一次被提到纯粹历史一批评科学的地位。解释学成为历史方法的普遍工具。众所周知，这种历史一批评方法的运用在《圣经》注释领域里导致教义和注释之间的严重紧张，这种紧张甚至在今天仍然弥漫在关于《新约全书》的神学著作之中。

在设定历史学家的任务时，最敏锐的历史学派方法论家弗·德曼依森坚决反对总体的客观主义者对历史客体的疏远，他带着辛辣的嘲弄抨击象阉人一样的客观性，他针锋相对地提出，认知者隶属于一种伟大的道德力量，历史的尺度是所有历史地理解的先决条件。他的著名公式——历史学家的任务是"用认真调查的手段来理解"，有其神学的方面。上帝的计划对于人类是隐藏的，而且在人的无休止地深入到世界历史结构的探究中，历史的精神有一个整体意义的表象，它对我们也是隐瞒的。在这里，理解远不止是偶然地得到历史客体与历史学家的亲合性和同类性支撑的普遍方法。与我们有关的不仅仅是历史学家自己的偶然同感。毋宁说，历史学家自己所理解的某种历史性的东西，影响到研究对象的选择，影响到他对作为历史问题提出来的对象的评述。

要把握问题的这一方面，对历史的研究在方法上的自我意识来说，显然有困难，因为既使是历史研究也打上了近代科学思想的印记。的确，启蒙运动时代理性主义的浪漫派批评摧毁了自然法的统治，但历史性的研究之路却被它理解为通向人的整个历史的自我说明的一个阶梯，这将消除古希腊——基督教传统的最后的教条主义痕迹。与这一

观念保持一致的历史客观主义从以现代哲学的主观主义为背景的科学观念中汲取力量。德罗依森为使自己防范这一观念而斗争，但是，只是海德格尔的《存在与时间》才开始从根本上批判哲学主观主义，从而能够从哲学上奠定德罗依森的历史——神学的立场，并与狄尔泰截然不同地论证它的有效性。狄尔泰比起他的真正对手路德派思想家保罗·约克万·瓦腾格勒伯爵来是更完全地屈从于科学的现代观念。海德格尔不再把亲在的历史性当作其认识的可能性的限制和对于科学的客观性观念的威胁，恰恰相反，他以一种肯定方式把它纳入到他的本体论的问题中去。海德格尔的著作所产生的结果是，由历史学派在方法论上对立起来的理解概念被变成了一个普遍的哲学概念。根据《存在与时间》，理解是亲在的历史性在其中实行的一种方式。亲在的未来性——具有时间性的筹划是其基本特征——被它的其它基本限定（即“被抛入”）所限制，这个被抛入性不仅是限制了自主的自我占有，它也敞开并制约着我们的存在的积极的可能性。按某种方式来看，自我理解的概念是先验唯心主义的传家宝，并在现代为胡塞尔的唯心主义所宣传。只是通过海德格尔的著作，这个概念才获得了它的真正的历史性，而且由于这个变化，它才能够为神学设定对

信仰的自我理解提供支持。所以，不是自我意识的自主的自我中介，而是某个人自身的经验，即发生于某人身上的经验和（从神学的立场来看）发生于向基督教的布道挑战中的经验，可以从对信仰的自我理解中消除灵知的自我确信的错误要求。杰哈德·克吕格在他1926年的文章《论巴特〈关于古罗马基督教徒的评论〉》①中就是从这一方向去激烈推进辩证神学的，而海德格尔在马堡时期所得的许多难忘的振奋，就是布尔特曼从神学上应用了海德格尔对近代"客观"的主观主义的批评。

然而海德格尔并没有停步于《存在与时间》中作为自我理解的概念的基础的先验图式。既使在《存在与时间》中，真正的问题也不是存在以怎样的方式才能够被理解，而是理解是在什么方式下存在的，因为对存在的理解表明了亲在在生存的区分。在这一点上海德格尔并没有象胡塞尔的现象学那样把存在看作是意识的客观化操作的结果。正如海德格尔所提出的那样，通过关注于理解自己的亲在的存在，存在的问题就闯入了一个完全不同的领域。先验图式最终正是要被建立在这一点上。先验的自我与它的对象之间的无限对立终于被纳入了本

① 参阅克吕格，《时代之间》，1926年版。

体论问题，在这个意义上，《存在与时间》就已经开始抵制后来海德格尔称之为形而上学的本质的存在的遗忘。他所谓的“转换”就是他认识到，不可能在先验反思框架内克服存在的遗忘。因此，他后来所有的概念诸如存在的“事件”、作为存在的澄明的“此”等等都是作为他在《存在与时间》中取得的研究成果而遗留下来的。

语言的神秘性在海德格尔后期思想中所发挥的作用充分说明他之专心于自我理解的历史性，不仅是把意识概念而且同样把自我中心概念都从它的中心位置上赶了下来。因为我们是处于语言的神秘之域中的，凡要表达的都得经它允许，存在就是这样“时间化”的，还有什么比语言的神秘之域更无意识更无自我性呢？但如果这对语言的神秘是有效的，那么它对于理解的概念也是有效的。理解也不能被理解为在理解着的一种简单的活动，而是存在的事件的一个模式。用纯粹形式的术语来说，语言和理解在海德格尔思想中具有的首要地位表明，“关系”对于关系的成员具有绝对的优先性，即对理解之我和被理解之物有优先权。然而在解释学意识自身以内表达出海德格尔涉及存在和他从“转换”的经验中发展起来的研究线索的叙述，在我看来是可能的，在《真理与方法》一书中我贯彻了这个意图。

理解和被理解之间的关系对于它的关系项有一种优先权，正如言说者和倾听者之间的关系表明了这一动态过程在关系的双方之中。理解既不是那种唯心主义所认为的自我确证意义上的自我理解，也没有被以把自我理解的概念当成发生于自我并因此而成为本真的自我的某种东西的唯心主义的革命批评方法所穷尽。然而我相信，理解包含着与神学解释学相应而且应当用游戏结构这个术语来加以审查的“自我丧失”的契机。

在追踪这一情况时，我们被直接引回到古代和我们在古希腊思想的初期发现的神话和逻各斯之间的特殊关系。世界的解除魔化的进程必然从神话导致逻各斯，这是启蒙运动的流行公式，在我看来不过是现代的偏见。如果我们采用这个公式作为我们的出发点，我们便不能说明象雅典的哲学怎么会同古希腊的启蒙倾向相对抗并能够建立宗教传统和哲学思想的长期和解这一类的问题。我们应当感谢克吕格①对古希腊人尤其是柏拉图学派进行哲学探讨的宗教前提的出色说明。古希腊神话和逻各斯的历史有比启蒙运动的公式所暗示的完全不同的和更为复杂的结构。依据这一事实，我们就会懂得，近代的

① 克吕格：《洞见和激情：柏拉图思想的本质》，法兰克福，1963年。

古代研究把神话作为宗教的根源，并对迷信传统的稳定形式所抱有的明显偏见，的确是值得通盘怀疑。因为神话具有变化能力，并且永久对诗人的重新解释开放，这就使人们不得不承认，要追问古代神话在何种意义上才是“可信的”，或者假定它在过渡为诗剧之后已不再“可信”，这都是无稽之谈。实际上，神话明显地与思维意识有亲源关系。既使是用概念语言对神话作哲学上的引申，也不会在本质上给伴随整个古希腊神话历史的这种揭示和隐藏，恭敬的畏惧和精神的自由之间永恒的来回运动增加什么新东西。如果我们想正确地理解在布尔特曼的消除神话形式的纲领中所暗示的神话概念，那么记住这一点是很有用的。布尔特曼在“世界的神话图景”和世界的科学图景之间作了鲜明的对比，我们认为这种对比是正确的，但它在关于消除神话的论争中并不具有人们归功于它的总结性。归根结底，基督教神学家同《圣经》传统的关系与古希腊人同他们的神话的关系好象没有什么根本的不同。布尔特曼提出的消除神话的概念实际上是一种偶然的颇有些随便的提法，尽管这是他的一般注释学神学的要点所在，它所具有的仅是启蒙的意义。而他作为《圣经》的不拘字面意义的历史研究者，在《圣经》传统中所寻求的正是不顾一切历史解

释而继续存在的方面，而这一方面却恰恰是宣道的要义所在，而且代表了向信仰的真正挑战。

布尔特曼的神话概念的特点不是渐进的启蒙的旨趣，而是独断的教条主义的旨趣。因此他的神话概念就是完全描述性的，并且仍然保留着历史的和非逻辑上的必然的因素。不管怎样，尽管在消除《新约全书》神话形式中所涉及到的特殊的神学问题可能是基本性的问题，但它仍然是一件实际注释的事情，而没有直接涉及所有注释的解释学原则。这一神学概念中所包含的一般解释学的含义就是，我们不能教条主义地提出神话概念的界定，更不能由此而断然限定被现代人用科学说明解释为“纯属神话”的《圣经》的任何一个方面。“纯属神话”的东西肯定不能根据近代科学来界定，而应当纯粹地从接受the kerygam(启示)——根据信仰的内在要求——的观点来界定。古希腊的诗人为了解释他们人民的神话传统而拥有的和可以运用的伟大自由是这种消除神话形式的又一例证。这里我们所涉及的并不是“启蒙”，而是涉及到诗人在运用其精神力量和批评的洞见时的宗教基础。在这一点上，人们只要考虑到品达和埃斯库罗斯就可以了。所以我们从游戏的自由来考虑信仰和理解的关系是很必要的。

把信仰的严肃性和游戏的任意性联系在一起在一开始也许可能显得令人吃惊。事实上，要是人们不按习惯的方式来理解游戏或是玩要，即把它理解为一种主观态度，而是把它理解为包含着游戏者的主观性的动态整体的话，那么这种对立就会完全被消除。可是现在看来，这后一个游戏概念却是真正合法和原始的概念，[①]而且正是借用于这一游戏概念，我们才能把注意力最大限度地集中到信仰和理解的关系上。

发生在某一给定的游戏领域内的往复运动不是从人类的游戏和作为主观态度的玩要中派生出来的。恰恰相反，即使是就人的主体性而言，游戏的真正经验也在于服从自己设置的一套规则的东西在游戏中取得了支配地位，向规定方向的运动与向相反方向的运动是相应的。游戏的来回运动有一种特殊的决定着游戏者意识的自由和弹性。游戏自主地进行着，它具有一种无重心的平衡的条件，“纯粹而又微乎其微的东西难以理知地变化着，在那里悠然萌生出空无而又极为充实的东西”[②]。甚至在竞赛情况下发生的个人努力的强度也是由被他在其中

---

① 参阅我的《真理与方法》第97-105P和462-465P，在此段落里，我相信我已指明了这一点。

② R·M里尔克的《杜伊诺哀歌》的第《五首哀歌》84—86行。

扮演角色的游戏的弹性所持的情形标识出来的。无论什么东西，只要被带入到或是进入到游戏之中，它都不再依靠它自己而是受我们称之为游戏的关系所支配。对于作为游戏的主体性而参与游戏的个人来说，这一事实也许首先就象是一种迁就。他遵守游戏或是使自己服从它，即他放弃了自己的意志的自主。例如两个一起用锯的人同意做自由拉锯游戏，看来应当在相互之间通过相应的调整来使一个人的运动冲力所产生的作用正好发生在另一个人的运动冲力结束之时。因而，首要的因素是两个人之间的某种一致，是一个人与对方同样审慎的态度。但这种态度仍然不是游戏。游戏并不是两个互相面对的人的主观态度，实际上它是这个运动的形式，这就象在无意识的目的论中那样把个人对它自己的态度放在次要地位。神经病学家W·V·维茨舍克的功绩就在于他在自己的著作《完形域》中介绍了这种现象的经验并从理论上分析了它们。①我应当感谢他还涉及了这样的事实：狐猴和蛇之间蕴含的互相牵制的充满紧张的局势不能被描述为一个伙伴对另一个伙伴企图发动的进攻所作的反应，而是表示出一种绝对同时发生的相互之间的态度。这两个伙伴单独

---

① 参阅维茨舍克《完形域：知觉与运动的统一论》莱比锡，1940年版。

都不构成真正的决定因素；毋宁说，决定的因素是作为整体把双方变动不居的能动性联系在一起的统一运动形式。我们可以这样来作出理论概括：个体本身，包括他的能力和他的理解力本身，被提到一个更高的限定上来，这一限定的确起着决定性作用。

这就是我用来考虑信仰和理解的关系的关联域。从神学观点看，对信仰的自我理解是由这一事实决定的，即信仰不是人的可能性，而是上帝对有信仰的人的惠施。然而人们的自我理解已达到由现代科学及其方法论支配的程度，人们要坚持神学的洞见和宗教经验是很难的。以科学程序为基础的知识观念决不容忍限制它对普遍性的要求。在这个要求的基础上，自我理解都被描述为一种自持，它完全排斥这一观念：从它自身中分离出来的东西也会在其中发生。正是在这一点上，游戏概念才变得重要起来，因为专注于游戏就是入神的忘我；这种忘我不是自持的丧失，而是经验到在他之上的自由弹性水平。我们不能按自我理解的主体性说法的统一方式来把握这一点。荷兰历史学家惠金加认识到了这一点，他说，一个正在做游戏的人的意识在信仰和无信仰的不可分离的平衡中找到了自己[①]：未开化

① 参阅惠金加《路登共人：文化中的游戏因素研究》，波士顿1955年版。

的人自己不知道存在和游戏有概念上的不同。

然而不只是未开化的人不熟悉这种概念上的不同。自我理解的要求究竟是在哪里被提出的——同样，人们又在哪里不提出它呢?这仍然处于被很好加以规定的界限以内。解释学意识并不与黑格尔提出的那种构成绝对知识和最高存在模式的自我透明进行竞赛。我们并不单是在信仰领域内谈自我理解。认真说来，所有理解都是自我理解，但不是就开初说的自持意义上讲的，也不是就最终决定性获得的自持的意义上讲的。因为自我理解只能在对一话题的理解中实现自己，它并不具有自由地自我实现的特点。我们所指的自我并不拥有它自己；人们只能说它“发生”了。神学家宣称，信仰是一个新人得以确立的事件，他所说的实际上就是上面的意思。神学家还说，我们必须相信和理解圣经，正是通过圣经我们才能克服关于我们生活于其中的我们自己的完全的无知。

在约翰·乔治·哈曼的著作中可以清楚地看到自我理解的概念有一种原初的神学印记。他通过这个概念所指出的是，在上帝面前我们才能理解我们自己。但上帝就是圣经的语词。从最早的时代开始，人类的词就用上帝的词和神秘的圣父、圣子、圣灵三位一体的具体形象来提供神学沉思。奥古斯丁尤其通过在人们中间使用的词和发生的对话作无数变

化的方法寻求描述三位一体的超人类的秘密。词和对话中无疑地包含着游戏的方面。

人们之间的对话在许多方面都暗示出理解和游戏的共同结构：用词冒险，或是“守信用”。引诱他人的话，接受别人的回答，或是给一个回答。另一点就是提示出了，每一个词在它被说出和被理解的限定语境内“进入游戏”的方式。比如，正是在语言游戏中，孩子才开始熟悉世界。的确，我们学会的一切事物都发生在语言的游戏之中。这并不是说，当我们说话时我们只是在游戏，而不是严肃地有所意指。毋宁说，我们找到的词汇才抓住我们要讲的意思，仿佛它吻合于超逾了我们意谓活动的时时刻刻以外的关系。听到和重复成年人语言的孩子什么时候才理解他所使用的词汇呢？他的游戏什么时候才变得严肃起来呢？究竟是在什么时候，严肃开始，游戏结束呢？词义的每一次确定都可以说是在具体情况下以游戏方式从词的含义中生长出来的。活生生的言说和语言的生命在来回运动中做游戏，正如书写即是对语言的语音的永久性固定，并通过把它发出声音而对语言自身的语音形式起影响。人既不能固定词的意义，说话的能力也不仅是指学习词汇的固定意义和正确地使用它们。毋宁说，语言的生命就存在于当我们第一次说话时便开始了的游

戏的经常不断的进行之中。新的词开始起作用，旧的词死去，这两者都是不知不觉地进行的。这就是持续进行着的游戏，人的“与他人共在”就体现于其中。

在同他人的谈话中发生的共同一致本身就是一种游戏。两个人只要在一起交谈，他们就使用相同的语言，然而他们自己一点不知道，在说话时他们是在用语言作游戏。当然每个人也说他自己的语言。共同一致之所以出现，是由于言语面对着言语而又不保持不变。在相互交谈中，我们经常逾越到他人的思想世界之中；我们参与了他，他也参与了我们。所以，最初我们总是力求相互适应——直到给和取的游戏——真正的对话开始为止。不能否认，在这种实际的对话中，某些具有偶然、偏爱、出人意料性质的东西——最后还有对话的高涨和弹性这类属于游戏本质的东西是存在的。的确，对话的高涨将不是自持的丧失，而是经验到我们的自我的丰富性，是在我们之外意识到我们自己。

在我看来，做出这些考察是为了涉及写下的本文，因此也是为了理解在《圣经》中被保存的基督教训戒。传统的生命，甚至训戒的生命就存在于这种理解的游戏之中。只要本文仍然是缄默的，对于它的理解就一点也没有开始。但一篇本文会开始说话的（这里我们不讨论实际发生的因此必须给予

的条件)。然而当本文真正开始言说时，它并不总是以无生命的僵化方式说出同样的词来，而是在任何时候都给探询它的人以新的回答，并且给回答他的人以新的探问。要理解本文就要在一种对话中来理解它。这一点为如下事实进一步证实了：只有当本文所说的在解释者自己的语言中找到表达时，本文中具体的东西才得到理解。解释属于理解的根本的统一性。人们应用自己的语言来说话和找到回答，因为他必须以此方式把自己摆到对他言说的东西中去。这一观点对于基督教训戒本文的每一个方面都是有效的。这个本文如果不直接向人们诉说，人们就不能真正理解它。因此，正是在布道中对本文的理解和解释才第一次获得了它的充分现实性。现实性是布道，而不是直接服务于教戒的神学家注释著作的解释性评注，因为它不仅向社会传达对《圣经》中所说的东西的理解，而且也就是见证本身。理解的实际完成不是发生在这种布道之中，而是发生在接收向每一个倾听它的人发出的呼吁之中。

如果自我理解以这种方式发生，那么它如果不是消极的，确也是非常矛盾的。一个人倾听自己只能在对自己的自我理解中进行，而这种对自己的自我理解又会引起对话。这种自我理解对于《新约全书》的神学解释肯定不构成一种标准。此外，《新

约全书》的本文本身就已经是对基督启示的解释，它们不愿意唤起对它们本身的注意，而只愿意成为这种启示的一个中介者。这不就是在言说中给他们自由，允许它们成为无私的见证吗？我们特别应当感谢现代神学研究的是，它使我们深刻地了解了《新约全书》作者的神学意图。但《福音》的宣告是通过所有评注的中介说话的，其方式与一篇传奇的复述或伟大诗篇对神话传统的不断更新和改造的方式是相应的。解释学过程的真正现实在我看来包含着被解释的东西和解释者的自我理解。因此，"消除神话形式"不仅发生在神学家的活动中，而且发生在《圣经》本身之中。但"消除神话形式"成为正确理解的保证既不是在神学家的著作之中，也不是在《圣经》之中。理解的真正事件超出了我们通过方法上的努力和批评的自我控制来理解他人的话时提出的东西。的确，它远远地超出了我们自己能够意识的东西。只有通过一次次对话，不同的东西才会出现了。此外，上帝的词呼唤我们改变见解，并允许我们更好地理解我们自己，它不能被理解为只是君临我们而我们又只是简单地让它照原来的样子存在的词。实际在理解的并不是我们自己，而始终是一种允许我们说"我理解了"的过去。

解释学问题的普遍性*

在时下的哲学讨论中，语言问题已经占取了一个半世纪以前“思想”或“思维自身的思想”这一概念在哲学中据有的中心地位，为什么会这样呢？在回答这个问题的同时，我将尝试着对现代的中心问题——一个由现代科学的存在向我们提出的问题——给出一个间接答案。这个问题是：我们对于世界的自然看法，即我们纯粹从日常生活中所得到的对于世界的经验，与我们在科学的种种断言中所面对的那不容置辩而又无名无姓的权威是怎样一种关系？自十世纪以来，哲学的真正任务便是在人的认知和解释能力的此种新运用与我们的生活经验总体之间进行斡旋调解。这一任务以各种不同的方式得到表现，其中就包括我们这代人要把语言主题置于哲学关注之中心的努力。语言是我们在世界之中存在的基本活动方式，而且是世界之构成的无所不包的形式。因此，我们总是要考虑以非言辞符号固定

* 译自《哲学解释学》，1977年英文版。——编者

下来的各门科学的种种宣告。我们的任务是将科学交由我们随心支配和任意处置的技术的对象世界与关于我们自身存在的那些基本秩序重新联结起来。那些基本秩序既不专横，也不听任我们摆布，倒不如说，它们只要求我们的尊重。

我想阐明几种足以使这一问题的普遍性变得明显起来的现象。我已经把包含在这一讨论中的观点称作“解释学的”——一个由海德格尔发展了的术语。海德格尔则继承了起源于新教神学并由威廉·狄尔泰传给我们世纪的一种见解。

什么是解释学？让我们从两个我们在具体的生存中碰到的异化经验谈起：审美意识的异化经验及历史意识的异化经验。对于这两种异化经验，都勿须用多少话即能陈明我的意思。审美意识实现了一种可能性，就其本身而言，这是一种我们既不能否认亦不能减损其价值的可能性，即是说，我们使自己或是肯定地，或是否定地与一种艺术形式的特质联系起来。这句话的意思是，我们以这种方式被关联着：我们所作出的判断是对有关的表现力和我们所判断的东西的最后判决。我们所拒斥的乃是对我们无所言说的——或者，我们拒斥它，因为它对我们无所言说。这是对我们同艺术的关系的刻画。这里艺术一词是在最广泛的意义上使用的，在这种意义

下，正如黑格尔已指出的，它也包括古希腊人的整个宗教世界，古希腊人的富于美感的宗教在人们为响应诸神而创作的具体艺术作品中经验着神性，它一旦失去其原始的和公认的权威性，这一整个的经验世界便被异化为一种审美判断的对象。然而，同时我们必须承认，艺术传统的世界——我们通过如此饱含人情世态的艺术可以获得的强烈的同时代感——绝不至于仅仅只是我们可以自由地接受或拒斥的对象。事实不是这样吗?——一件艺术品一旦吸引住我们，它就不再留给我们强使它重新离开我们的自由以及随意接受或拒斥它的自由。而且，这些留传千载的艺术作品并不是为这种审美的接受或拒斥而被创造的。产生了过去那种富有生气的宗教文化的艺术家，有谁不是抱有这样的意图创作他们的艺术呢?即：他们的创作会以其所说、所献而得到接受，并在人们共同生活的世界内占有一席之地。艺术意识——审美意识——对于出自艺术作品自身的那种直接的真实要求(truthclaim)来说，总是第二位的。就此而论，当我们根据其审美特质而判断一件艺术作品时，某些我们内心确实更为熟悉亲切的东西便被异化了。每当我们退步抽身，不再向抓住我们的艺术作品的直接要求敞开，这种成为审美判断的异化就总是发生。因此，我在《真理与方法》中反思的一个

出发点就是：在艺术经验中要求其权利的审美独立性，一旦与在艺术形式自身中面对着我们的那种本真经验相比较，它便呈现为一种异化经验。

大约三十年前，这个问题就以一种显然被歪曲了的形式出现了。那时，作为达到其目的的一种手段，纳粹党人的艺术政策主张艺术与一个民族息息相关，企图利用这一论点批判形式主义。虽然这一问题遭到纳粹党人的践踏，但不可否认的是，艺术与一个民族息息相关的观点包含着真知灼见。真正的艺术作品植根于某种特殊的共同体之中，而这种共同体总是可以与受到艺术批判灌输和恐吓的文化圈子区别开来的。

第二种异化经验的模式是历史意识——一种在批判距离上通过往昔生活的证言而把握我们自身的高贵但却缓慢完善起来的艺术。兰克①以其对取消个性这一观念的为人称道的描述，为历史思考的理想提供了一个流行的公式，即：历史意识的任务乃是根据某一过去时代的时代精神去理解该时代的一切证言，使这些证言摆脱掉我们自己时代的成见，放弃道德上的自以为是，去认识那作为一种人类现象的过去。在著名论文《历史的运用和滥用》中，

① 兰克（Ranke, Leopold von 1795—1886），十九世纪德国著名历史学家。——译注

尼采曾阐述过这一历史距离与想要塑造总是粘附于现在的种种事物的当下的意志之间的矛盾。同时，他也揭示了这一意志在近代历史科学中已经弱化了的形式（即他所谓的“亚历山大精神”）所造成的许多后果。我们不妨回顾一下尼采对估价虚亏症（Weakness of evaluation）的指控，这种虚亏症已渗进现代精神之中，因为现代精神已经如此习惯于用差异和变化的眼光考察事物，以致已经盲目了，已经不能就其所考察的对象形成某种见解。面对着它所直面的东西，它没有能力确定自己的位置。尼采把这种历史客观主义的价值盲（Value-blindness）归结为异化了的历史世界与当下的生命-冲力之间的冲突。

诚然，尼采是一位处于狂迷状态的见证人。但是，近百年来我们对历史意识的实际经验已断然告诉我们：历史意识对历史客观性的要求包含着一连串困难。甚至于对那些按兰克要求似乎已完全取消了个性的历史学杰作来说，这仍然是我们科学经验的一个毫无疑问的原理，即：我们能按其写作的那个时代的政治倾向对这些作品准确无误地分类。如果我们读莫姆森[①]的《罗马史》，我们就知道唯有

① 莫姆森（又译蒙森，Mommsen，Theodor，1817—1903），德国历史学家、作家，其名作为《罗马史》，1902年获诺贝尔文学奖。——译注

谁才能写出这本书，也就是说，我们能够认出这一历史学者在其中有意义地组织过去声音的那一政治情势。在冯·特赖奇克①或冯·济贝尔②（这只是我们从普鲁士史料编纂学中挑出的几个杰出人物）那里，我们也会知道这一点。这首先清楚地表明：历史经验的整体实在并没有因掌握了这种历史方法而得到表现。控制我们现在所有的成见，使我们不至于误解过去的证言，这是一个正当的目标，没有谁会对此提出异议。但是，这种控制显然不能完全满足理解过去及其遗产这一任务。真的，这很可能是好事：只有那些在历史学中无足轻重的事物才允许我们接近完全取消个性这一理想，而史学中的那些创造性的鸿篇巨著则总是保持某种在过去中直接映现现在以及在现在中直接映现过去的神奇魅力。历史科学（我是从它讲起第二类异化经验的）只代表我们实际经验——我们与历史传统的实际遭遇——的一部分，而且它只熟悉这一历史传统的一种异化了的形式。

我们可以把解释学意识同这些异化的实例进行

---

①冯·特赖奇克（Treitschke Heinrich von, 1834—1896），德国历史学家。——译注

②冯·济贝尔（Sybel Heinrich von, 1817—1895），德国历史学家。——译注

对比，以此作为我们必须加以展开的一种更为广泛的可能性。但是，就这种解释学意识来说，我们最初的任务也必须是克服认识论上的剪裁。由于这种剪裁，传统的“解释学科学”已被并吞进现代科学观念中了。例如，倘若我们考察一下施莱尔马赫的解释学，就会发现他对这门学科的看法奇特地受到近代科学观念的局限。施莱尔马赫的解释学表明他是历史浪漫主义的倡导者。然而，他同时又把基督教神学家们所关心的问题牢记在心，企图使他的解释学——关于理解之艺术的一般学说——在解释圣经的专门工作中也有价值。施莱尔马赫把解释学定义为避免误解的艺术。通过被控制的、有条有理的考察而排除任何被异化的、导致误解（由于时间上的距离、语言的用法或语词意义及思维模式的改变而使我们产生的误解）的东西，这样来表达解释学努力的意图，当然并非不近情理。但是，当我们说理解就是避免误解时，问题还是会发生，即：“理解”这种现象是否已被恰如其分地定义了？事实上，在每一种误解的场合不都是以某种“深刻的一致”为前提吗？

我想在这里提醒大家注意一种普通的经验。例如，我们说，理解和误解发生在我与你之间。但是“我与你”这种表达式已然暴露出一种极其明显的

异化现象。根本没有一种“我与你”这样的东西，也就是说，既没有作为孤立实体的“我”，也没有作为孤立实体的“你”。我可以说“你”，也可以涉及与一个“你”相对的我自己。但是，某种共同理解〔Verständigung〕总是发生在此情此境之前。我们都知道，对某人说“你”时，是以某种深刻的一致〔tiefes Einverständnis〕为前题的。这个词一旦说出，某种持存的东西就已在现场。当我们想在观点有分歧的问题上达成一致意见时，这种更深刻的因素就总是开始起作用，尽管我们很少意识到它。这样，解释学科学可能使我们认为，我们必须加以理解的意见是某种异化了的东西，它图谋诱引我们产生误解，而我们的任务就是排除使误解能偷偷溜进来的每一因素。我们可以通过历史训练的某种有控程序，通过历史批判，通过与心理交感相关的可控的方法来完成这个任务。在我看来，这种表述从一个方面说是正当的，但是，对于构成我们大家都是的这种“我们”的一种包容极广的生活现象来说，这种表述却是片面的。我认为，我们的任务乃是超越那在审美意识、历史意识以及一直被限定为一种避免误解的技术的解释学意识中潜藏着的成见，并且克服在所有这些意识中出现的异化。

那么，在我们看来这三种经验中似乎被遗漏了

的东西是什么？那使得我们对这三种经验的独特性如此敏感的东西又是什么？当审美意识被比喻为已向我们言说的东西的完满性时，什么是审美的意识？——什么是我们所谓的艺术中的“古典的”？那将对我们富有意味的东西，那我们将发现其意义的东西，难道不是向来已经以这种方式被决定了吗？无论何时，只要我们凭着一种直觉的（即或是错误的）确信（只是一种最初对我们的意识是有效的确信）说：“这是古典的，它将长存”，其时，我们所说的就已经为我们的审美判断预设了一种可能性。没有一种纯粹的形式标准有权单纯根据其艺术趣味而评判和认同那种审美的形式水平。毋宁说，我们富有感受力的精神存在是一只审美共鸣箱，它同在任何清晰的审美判断之前就一直触击我们的声音产生共鸣。

这种状态与历史意识类似。当然，我们也必须承认，有无数历史研究课题，它与我们所属的现在，也与这一研究的历史意识的种种深度没有关系。但是我认为，过去的宽广地平线，虽处于我们现在的文明和现在的生活之外，却在今后我们之所意欲、所希望和所恐惧的一切事物中影响着我们，这是毫无疑问的。历史在将来的光照下对我们才是现在的。在这方面，我们都从海德格尔那里获益匪浅。

因为他已清楚地向我们展示出将来对我们可能的回忆和记忆以及我们的全部历史所处的优先地位。

海德格尔以他关于解释学循环的创造性学说解决了将来的这种优先地位问题。对于这一洞见，我曾给出如下的表述：与其说是我们的种种判断，不如说是我们的种种成见，构成了我们的存在。① 这是一种易于激起争辩的表达方式。因为我用它来恢复成见这个概念的合法地位，而法国和英国的启蒙运动已把这一正面概念从我们的语言运用中驱逐了出去。我们能够看到，成见这个概念并非原本就具有我们附会给它的那种意思，成见并不一定是无道理的、错误的，以致它不可避免地会歪曲真理。事实上，我们存在的历史性需要种种成见（从这个词的字面意义看）为我们的全部经验能力指定最初的方向。成见乃是我们向世界敞开的先入之见。它们简直就是我们借以经验某些事物的条件——凭借它们，我们所遭遇的才向我们诉说某种东西。这种说法当然并不意味着：我们拘囿在成见的围墙之内，并且只让那些一面出示通行证，一面说着"我这儿没任何新鲜事可说"的事物通过狭门而入。相反，我们欢迎的恰恰是向我们的好奇心许诺某些新东西的客人。可

① 见《真理与方法》，第261页。

是，我们何以知道允许进来的客人是有新东西要向我们说的人呢？我们为倾听新东西而作的预期和准备，不是由已经占据了我们的旧东西必然地决定了吗？成见的概念和权威的概念是密切相联的，而且上面的比喻也使这一点清楚了：解释学需要复兴和完善。然而，如同任何比喻一样，上面的比喻也可能引起误会。解释学经验的本性并不是：某种东西站在门外想得到入境许可。毋宁说，我们是被某种东西占有了，而且恰恰是通过它，我们才能为新的、不同的、真的东西而敞开。柏拉图对肉体食物与精神营养所作的精彩比较，把这点说得很清楚：只要我们能（例如按医生的劝告）拒绝前者，就总是已经把后者摄入自身之内了。

但是，现在问题又发生了：面对着现代科学——正是消除偏见和没有成见的原则决定着现代科学的兴衰成败——如何能争取到我们存在的这种解释学条件性的合法地位？通过给科学提出清规戒律或向科学进言的方式（而完全不顾这些意见对科学总是显得滑稽可笑这个事实）来争得合法地位，肯定是不可能的。科学不会迎合我们。它将遵循一种内在的、不受其自身控制的必然性继续走自己的路，并且会创造越来越多使人惊异的知识和控制能力。

事情只能这样，舍此并无他途。比如，因为害怕遗传学的研究说不定会产生超人而去阻止这种研究，便是愚蠢之举。因此，问题的症结不在于：似乎我们人类的意识在科学世界的彼岸徜徉，并冒昧地想发展某种反科学。不过，下述问题仍然是不可回避的：我们在诸如审美意识、历史意识这些显然无害的实例中觉察到的东西，是不是代表着一个在现代自然科学和我们对待世界的工艺态度中也存在着的问题？如果说现代自然科学能使我们建立一个合乎改造我们周围一切事物的工艺学目的的新世界，我们并没有因此而暗示说那些为这一事态赢得了决定性知识的研究者甚至于也考虑技术上的应用。真正的研究者是只被求知欲而不被其他东西所驱动的。然而，面对植根在现代科学中的全部文明，我们仍需反复地发问：是否有些东西被遗漏掉了？如果认知和制作的可能性的预设前提仍处于半明半暗中，那么，其结果难道不可能是运用这一知识的手会有破坏性吗？

这个问题确实带有普遍性。解释学的问题，正如我已对它刻画的那样，并不局限于我在自己的探讨中所据以开始的领域。在那里，我唯一关心的是，获得一个理论基础以使我们能够处理当代文明的基本要素，即科学及其在工业、工艺上的应用。

统计学为我们提供了一个有用的例子，说明解释学的维度如何包容了科学的全部程序。这是个极端的例子，但它告诉我们，科学总要受制于方法上的抽象作用之种种确定的条件，而近代科学的成功靠得就是另外一些可能的提问方式被抽象作用遮蔽这一事实。就统计学来说，这个事实是显而易见的，因为统计学解答的那些预测性问题使它特别适合于宣传的目的。的确，有效的宣传总要试图一开头就影响听讲人的判断，限制他作判断的种种可能性。因而，统计学所确定的东西似乎成了某种事实的语言。但是，这些事实回答哪些问题，以及倘若别的一些问题被提出后，应该从哪些事实说起，这些却都是解释学上的课题。只有一种解释学的追问才使这些事实的意义，从而也使出自这些事实的后果，成为合法的。

可是，我这是预先说出了应该讨论的问题，而且我已经漫不经心地用了“对哪些问题的哪些回答适合于事实”这样的句式。这个句式实际上是解释学的Urphänomen〔原始现象〕：任何断言都不能不被理解为对某个问题的一种答案，而且它们也只能这样被理解。这丝毫也不损害给人以深刻印象的现代科学方法。谁想学会一门科学，谁就必须学会掌握它的方法。但我们也知道，这样的方法丝毫也

不能保障它的应用会丰饶多产。任何生活经验都能证实，存在着一种方法上的不育症，即是说，把一种方法运用到实际上不值得认识的事物上，运用到某些按其真正问题来说已不成为研究对象的事物上，它是不结果实的。

现代科学在方法上的自我意识一定会断然反对这一论辩。例如，历史学家会回答说：谈论只有在历史传统中那过去的声音才能获得其意义，谈论只有通过历史传统那决定着现在的成见才富有生气，那是很动听的。但是，在严谨的历史研究中，情况就完全不一样了。比如，有谁会当真地打算，在阐述十五世纪城市的税收制度，或爱斯基摩人的婚姻习俗时，设法首先从现在的意识及其预期那里接受它们的意义呢？这些都属于历史知识问题，我们把它们当作研究的课题，而和现在了无关涉。

为答复这一驳难，我们可以说，这种观点的极端性，可能和我们在某些大规模的工业研究机构——首先是在美国和俄国——中看到的情况相类似。我指的是那种所谓的抽样试验。在这种试验中，人们单纯地搜罗材料，而不顾及损耗或浪费，目的在于抓住机会，期望在千百万次测试中有朝一日会有一个测试产生使人感兴趣的发现；即是说，产生人们有可能由之取得进展的对某一问题的回

答。毫无疑问，现代的人文科学的研究在某些方面也是以这种方式进行的。例如，人们可以想想那些数量众多的版本，特别是那些更为详尽完备的索引。现在的历史研究通过这种种程序是否增加了机会，使人发现感兴趣的事实，从而结出尽如人意的丰硕知识之果，却仍然是个悬而未决的问题。而且，既使它确实增加了这种机会，还是可以追问：从一千位历史学家那里摘录出无数的研究方案（即对各种事实的联系的确定），以便使第一千零一位历史学家能发现某种令人感兴趣的东西，这是理想的研究方法吗？当然，我这是在给真正的学问画漫画。不过任何漫画都有些真实的因素。我这幅漫画也间接回答了一个问题：是什么东西真正造就了富有创造性的学者？是他已学到的那些方法吗？那些从未创造出什么新东西的人也学到了。对学者起决定作用的乃是一种想象力〔Phantasie〕。想象力天然具有一种解释学功能，并有助于对可疑事物的辨识力。它使人有能力去揭示那些真正的、能产生结果的问题，去揭示一般说来只有熟练驾驭他的科学中的一切方法的人才能在其中获得成功的某些事物。

作为一名柏拉图研究者，我特别喜欢他描写的那些场面：苏格拉底同智者派大师们辩论，用一个

个的问题把他们逼得理屈词穷。终于，他们再也不能容忍他的问题，并且要求换成他们显然更喜欢的提问者角色。而情况又怎样了呢？他们已根本不能想出什么可问的东西了。在他们搜索枯肠试图回答时，也再想不出任何有价值的东西了。

我在这里谈的，是想得出下面的结论：解释学意识的真实力量乃是看出问题之所在的能力。这样，如果我们不只是着眼于一个民族的艺术传统，或历史传统，或在其解释先决条件下的现代科学原则，而是着眼于我们经验的整体，那么我想，我们就已经把科学的经验与我们自己普通的、人所共有的生活经验成功地联系了起来。因为现在我们已达到了所谓的(用约翰内斯·洛赫曼〔Johannes Lohmann〕的话说）“世界的语言构式”①这一基本层面了。这个层面呈现为一种效果历史的意识〔Wirkungsgeschicht Liches Bewusstein〕，为我们所有可能的认识提供原初框架的意识。我所考虑的并不是这种事实：学者——既使是自然科学工作者——也许不能完全摆脱习俗和社会，不能摆脱他周围环境的一切影响。我的意思是：就在他的科学经验之内，贡献给他许多有益观念的与其说是“铁的

① 见约翰内斯·洛赫曼，《哲学与语言学》(Berlin，Duncker and Humbolt，1963)。

推理律”（赫尔姆霍兹），毋宁说是激发科学灵感火花的意外出现的命星（诸如牛顿的苹果落地或别的什么不经意的观察）。

效果历史意识在语言中得以实现。我们可以从敏感的语言学者那里得知：语言，就其生命及表现来说，不能认为是纯粹的流变，毋宁说，它是某种其内部有一个目的在起作用的东西。这意思是说，组织起来的语词，在某种语言中为陈说某些事物而出现的表达手段，不是偶然地被固定下来的，因为它们不是用过一次后就完全被废弃。相反地，世界的某种确定的接合方式被建立起来了，——一个似乎被引发起来的过程，一种我们在正学说话的小孩那里总能观察到的过程。

为说明这一点，让我们考察一下亚里斯多德《分析后篇》中的一段文字①，这段文字巧妙地描述了语言形成的一个确定方面；它讨论的是亚里斯多德所谓的epagoge〔共相〕，即讨论的共相形成的问题。人们是怎样达到共相的？在哲学中我们说，我们怎样达到一个一般概念；可是，连语词在这个意义上显然也是一般的。这些语词成为“语词”，也就是说，它们具有一个一般的意义，这是怎么发

① 见亚里斯多德：《分析后篇》，100a11—13。

生的？一个在感官上装备起来的生灵，在其最初的知觉中发现自己处于种种刺激的汹涌海洋中；后来，终有一天他开始——如我们常说的——认得某种东西。显然，我们并不是说他从前是个瞎子；我们的意思是，当我们说“认得”〔erkennen〕的时候，我们指的是“重新认出”〔Wiedererkennen〕，即从川流不息的印象之流中辨认〔herauserkennen〕某种同一的东西。以这种方式被辨认出的东西显然是被保持住的东西。但是，是怎样保持住的？一个孩子是什么时候开始认得他母亲的？是第一次看到她的时候吗？不是。那么是什么时候？这件事是怎样发生的？我们真能说有一个单独的事件，小孩子从中抽引出他最初的知识，从而摆脱了无知无识的黑夜吗？在我看来，显然不能这么说。亚里斯多德把这一点描绘得好极了。他说，这就象军队打了败仗仓皇溃退，一直到最后一个士兵停住脚步，还四下张望，看看身后是否尚有敌兵追击的危险。当第一个士兵停步的时候，我们不能说整个队伍停住了；一会儿，又有一个士兵停住了，军队也没有由于这两个士兵的停住而停住。那么队伍实际上是什么时候停止的？突然地它又站住了阵脚，突然地它又服从指挥了。亚里斯多德的描述包含着巧妙的双关语。在希腊文中，“指挥”的意思是

arche，即“原理”〔principium〕。这原理是什么时候作为一种原理而出场的？是通过什么能力而出场的？这实际上是共相如何出现的问题。

如果我没有误解约翰内斯·洛赫曼的说明，那么在语言的生命中不断地起着作用的恰恰正是这同样的目的论。洛赫曼谈到语言的种种发展趋向是历史的实际代言人，历史是某些特定的形态在其中扩展着的历史。当他这样说时，他当然知道，〔事情〕正是发生在这些正在实现的形态中，发生在如同漂亮的德国话所说的“站住脚”〔Zum—Stehen-Kommen〕的形态中。我认为，这里所显示的是我们大家在经验世界时的真实运作模式。学习说话无疑是人的特殊创造力的一个阶段，随着时间的流逝，我们大家已从三岁神童变成了平庸之材。然而，在最终总会发生的使用语言解释世界的过程中，我们开初的那种创造力仍然活着。例如，在试图进行翻译时，不论在实际生活，或文学作品，或任何其他场合下的翻译，都有这种情形。我的意思是，我们都熟悉：只要还没有找到一个恰当的词，我们就有一种陌生、恼人和别扭之感。一旦我们找到恰当的表达方式（不必非得是一个词），一旦我们确信找到了它，它就站住了，某种东西就已“站住”脚了。在向外语冲锋陷阵的中途，我们再三地停住

脚步，它的无穷变化常使我们迷失方向。我这里描述的乃是所有的人经验世界的模式。我把这一经验称作解释学的，因为我描述的程序不断重演，贯穿于我们所熟悉的经验的全过程。总有一个在其基本关系方面已被解释、已被组织起来的世界，经验作为某种新东西步人其中，搅乱那一直引起我们的期待的东西，又在动乱中重新组织自己。我们不能说，误解和陌生感是首要因素，以致应把避免误解视作解释学的首要课题。情况正好要倒过来：只有在那熟悉而又普通的理解的支持下，我们才有可能冒险进人异化之域，将某些东西提升以超越异化，从而才能扩充、丰富我们自己的世界经验。

这一讨论表明我们是如何了解适合于解释学层面的普遍性这一要求的。理解乃是以语言为界限(Understanding is language—bound)。但是这一说法并不把我们引向任何一种语言相对主义。我们确实生活在语言中。但是，语言不是我们走进邮局或电信局用电报机发出的一串信号。那不是说话，因为它不具有语言的创造活动或经验世界活动的那种无限性。纵使我们完全生活在一种语言之内，这件事也构不成语言相对主义，因为没有绝对囚禁在一种语言——即便是我们的民族语言——之内这回事。我们学习一种外国语，尤其在旅行中

我们尽可能要在某种程度上掌握那种外国语时，我们就体会到这一点。所谓掌握一种外语，恰恰是意谓着，我们只要在异国的土地上说话，就不能总在心里不断地查询我们自己的〔语言〕世界及其词汇表。我们对这种语言懂得越多，向易被认出的母语瞟一眼的情况就越少。只因我们永远不可能把外语掌握得十全十美，我们就总是有些瞟一眼的感觉。然而，我们毕竟是开口说话了，虽然也许是结结巴巴地在说。因为结结巴巴是一种说话欲望的阻塞，从而也就是向可能表达的无限领域的敞开。我们生存于其中的任何语言在这种意义上都是无限的。如果推论说：因为存在各种各样的语言，所以理性已四分五裂，这就完全错了。情况刚好相反，正是通过我们存在的有限性——它即使在语言的多样性中也是明显的——无限的对话才向我们之所是的真理方面敞开着。

如果这是正确的，那么我们前面所描述的那种以科学为基础的现代工业世界的关系，就首先映射在语言的层面上。我们生活在正在把一切生活形式日益扯平的时代——这是为维持我们行星上的生命理所当然的需要。例如，人类的粮食问题要得到解决，就只能杜绝那遍布全球的挥霍浪费。不可避免地，那机械的、工业的世界（作为一种技术上成熟的领域）也正在个人生活内部扩展着。倾听一对现

代情侣的谈话，我们常常弄不清他们是用语词呢，还是用广告招牌以及从现代工业世界的符号语言而来的专门术语在进行交往。工业时代被扯平了的生活形式必然影响到语言。事实上，语言词汇的贫乏正遭就着惊人的进步，从而也导致着语言向专门符号系统的靠拢。这种扯平的倾向是不可抗拒的。尽管如此，每当我们想相互说些什么的时候，我们自己的世界在语言中仍旧同时在建构起来，它成就了人们相互之间的实际关系。每个人开初都是某一语言圈，这些语言圈相互接触，日益交融在一起。语言一如既往，重又以词汇和语法的形式出现了。而且，每一说话者与其同伴进行对话的内在无限性，是永不会穷竭的。这就是解释学的基本维度。真正的说话，亦即有某些东西要说，因而并不给出事先约好的信号，而宁可只是搜寻语词，通过语词使一个人通达另一个人的那种说话，乃是具有普遍性的人类课题。——但对神学家来说却是一个特殊的课题，因为对已经写定的神谕作进一步的说明〔Weitersagen〕是他们的份内之事。

关于解释学反思的普遍性

解释学反思发挥着功能，这功能是在所有使某种东西被意识所觉察的情形下而实现的。唯其如

此，它能够而且必须显现在我们现代的一切知识领域，尤其是显现在科学中。现在让我们就这种解释学反思作一点反思。对一种给定的前理解所作的反思把某些若不作反思就会在我背后发生的东西带到我面前。某些东西——而不是所有东西，因为我所谓的wirkungsgeschichtliches Bewusstsein〔效果历史意识〕不可避免地比意识有更多的存在，而存在从不完全显现。我的意思当然不是说，如果这种反思不经常地进行自我反省也不试图进行自我意识（Self—awareness）就能避免意识形态上的僵化。这样，只有通过解释学反思，我面对着自己才不再是不自由的，或者不如说，我才能自由地相信在我的前理解中什么是可能被证明的，什么是不能被证明的。

而且，也只有通过这种方式，我才能学会对被成见制约的眼睛之所见获得一种新理解。但是这也意味着：那些影响我们前理解的前判断自始至终是岌岌可危的，一直到它们被放弃的时刻。这一放弃也可说是某种改造。人在接受教育的过程中不停地形成新理解，这是经验所具有的那种坚韧力。

在我作为解释学研究出发点的领域——艺术研究和各种有关语言的、历史的科学〔the philological—historical sciences〕——里，解释学反

思所起的作用是容易证明的。例如，请考虑一下从风格史的优越地位来考察艺术的那种自决权如何已被解释对（1）艺术概念本身的反思，（2）个人风格和时代风格概念的反思所动摇。请考虑一下图象学①如何从不起眼的地位被挤上了前台；还有，解释学对经验和表达这两个概念的反思如何在文学批评上取得了成果（甚至在它只是更为自觉地推进文学批评中久已偏爱的某些倾向时也一样）。如果说，稳固的预设前提发生动摇显然有希望通过提出可能的新问题取得科学的进步，那么同样明显的是，这种情况对于艺术风格史和文学风格史也是适用的。而且我们也不断地体会到历史研究由于逐渐意识到观念的历史而达到的成就。我相信，我在《真理与方法》一书中已经能够表明历史的异化如何以我所谓的“视界的融合”的形式而得到了调解。

然而，解释学反思的全部意蕴并没有被它意欲为科学本身和在科学本身中所作的而穷尽无遗。因

①：图象学：对美术作品中的符号、主题或素材进行鉴别、说明、分类和解释的科学。十九世纪，图象学从考古学中分出，主要研究基督教艺术作品中宗教符号的出现和含义。在二十世纪，除继续进行上述的研究外，也对欧洲艺术的世俗画像和古典图象开展了研究，并开始了对东方艺术的图象研究（据《简明不列颠百科全书》）。——译者

为，所有的现代科学，都具有一种它们强加给自然意识而我们必须加以觉察的根深蒂固的异化。这种异化从现代科学的最初阶段就已在方法的概念上延及到反思的意识〔reflective awareness〕。解释学反思并不想改变或消除这种状况。事实上，它能够把科学中起定向作用的种种前理解剖析明白而间接为科学在方法论上的各种努力服务，从而开辟提问题的新维度。但是，在这方面它也必定会让意识付出那些科学方法为其自身的进步已付出的代价；它们所要求的弱化（toning down）和抽象；自然意识作为科学发明和科学知识的消费者总是要通过这种弱化和抽象而进行。人们可以用维特根斯坦的措辞表达这一见地：科学的语言游戏仍然同母语提供的元语言保持着关系。科学获得的一切知识都通过使用现代信息传播媒介的学校和教育而进入社会的意识。虽然有时也许经由了一个很大的——太大了——的延误。不管怎样，这毕竟是新的社会语言现实被协调组织起来的途径。

当然，对于自然科学来说，这种断裂和研究方法的异化带来的后果比社会科学要少。真正的自然科学家对他的科学知识领域与实在整体的关系不一定要知道得多么详细。他不分担公众可能强加给他的对他的科学的神化。不过，公众（以及必须走在公

众前面的研究者）却更需要解释学对科学的预设和界限进行反思。另一方面，通常所谓的“人文学科”却一直容易与公共意识协调起来。只要它们被接受了，它们的对象就直接属于文化遗产和传统教育的领地。但是，现代社会科学却同它的对象，即社会现实，处于特殊的紧张关系之中。这种关系格外需要解释学的反思。因为社会科学赖以进步的方法上的异化关系到作为一个整体的人类社会世界。这些科学日益将自身看作是为科学地安排和控制社会这一目的而被选定的。它们要与“科学的”和“方法上”的计划、指导、组织与发展打交道——简言之，与可以说是从外部来决定每个人、每个团体的全部生活的无限功能打交道。但是，这种社会工程师，这种负责照看社会机器运转的社会科学家却显出自己是在方法上被异化了的，并且从同时也是他所归属的那个社会中分裂了出去。

那么，人作为政治动物，仅仅是某种被制造公共舆论的技艺所支配的对象吗？我想不是的：他是社会的一员，只有以其自由判断和政治上的实际影响力发挥他的作用，他才能保持自由。从这方面看，保护我们自己，以免天真地受社会工艺学专家们的摆布，正是解释学反思的功能。

当然，象哈贝马斯那样具有解释学反思的社会

学家，是不可能用社会工程之类的浅薄字眼想象他自己的。哈贝马斯对社会科学的逻辑所作的透彻分析，已决定性地获得了真正的认识论上的旨趣，它能够把真正的社会学家和社会结构的技师区分出来。哈贝马斯称它为自由的旨趣（与社会工程师的旨趣是多好的对照！）这种旨趣唯独将反思认作自己的目标。关于这一点，他举精神分析为例。在精神分析中，实质上也是解释学的反思担任着主要角色。这是因为，如我们前面强调过的，无意识动机并没有为解释学理论划定一条清晰可辨的边界：它落入解释更广阔的周延之内。精神分析疗法可被描述为“完成某种被中断了的教育过程使之成为完整历史（一个能用语言明白说出来的故事）”之工作，因而在精神分析治疗中，解释学以及在对话中封闭起来的语言圈处于核心地位。我想我是首先从雅克·拉康那里知道这件事的。①

同样很清楚的是，甚至这也不是那故事的全部。因为，精神分析的窍门，既使对于精神分析家本人也并不是能够普遍化的。弗洛伊德创立的解释框架要求具有真正的自然科学假说的特性，即要求成

① 参见以《文集》为名出版的拉康的著作选（Paris: Editions du Seuil, 1966）。

为某种对已被承认的规律的知识。这一取向不可避免地以方法上的异化在其精神分析中如何起的作用的方式凸现出来。即使成功的精神分析以其成果赢得了它的证明，精神分析理论对知识的要求却绝不能归结为只在实用上的有效。这意谓着精神分析又向解释学反思的另一种活动暴露了真象：人们必须问，精神分析家的专门知识与他本人在社会现实中的地位是什么关系（他本人终究属于这个社会现实）？

精神分析家引导患者进人在意识的表面解释背后进行着的自由的反思，突破患者化了装的自我理解，从而洞穿社会禁忌的压抑作用。精神分析者的这种活动也属于他引导患者所作的那种自由的反思。假设他把这同一类的反思用到这样的情景中：他不是医生而是一场游戏中的搭档，这时会发生什么事？这时他将不再是他的社会角色了！一个总是能“看穿”对方，从而不会认真对待他们正在玩的游戏的比赛搭档，是一个谁都会避开的大煞风景的人。精神分析家要求的反思的自由力量，与其说是反思的一般功能，不如说是它的特殊功能。而且，它必须通过社会语境和社会意识被划定边界。而在社会语境和社会意识中，分析者连同他的患者同别的任何人并无二致。这就是解释学反思教给我们的

东西…社会共同体以它的全部张力和离心力，一次又一次地返回到它由之而存在的社会理解的公共领域。

我想，哈贝马斯在精神分析理论和社会学理论之间所作的类推是站不住的，或者至少可以引出种种困难的问题。这一类推的界限在哪里？医生—患者关系的终结点和非职业性的社会搭挡关系的真正起点又在哪里？最根本的问题是：面对着什么样的社会意识的自我解释（一切道德都是这种社会意识的自我解释），那种向这一社会意识背后的追问才是恰当的？什么时候是不恰当的？在纯粹实践的，或某种普遍化了的自由反思的语境里面，这些问题似乎是不能回答的。所有这些考察不可避免地要得出这样的结论：彻底自由的意识必须消除一切权威、一切屈从。这就意味着，社会科学中对自由的反思无意识地起着最终指导作用的意象，必定是一种无政府状态的乌托邦。然而，那样一种意象在我看来反映了一种解释学上的虚假意识，它的解毒剂只能是一种更普遍的解释学反思。

解释学的边界性
——译后记

从外面看，我们的行动总是过于迟缓，这本薄薄的伽氏译文集，就是一个证据；但从内面看，无论你流浪嬗变，代若隔世，我们也总是容易找到可生活于其中的“同时性”。老子曰：“静为躁君”；孙子曰：“以逸待劳”，真是顶厉害的。

既然如此，那就静观其变吧。

可惜，这本薄薄的伽氏译文集，远不足以担当此任。它虽然有解释学的中心问题——“理解”及其“语言”，也有伽达默尔解释学的独特形式——“游戏”，但是，解释学的历史与现状，表层与深层，局限与出路，这样空阔的背景，毕竟停留在本书的地平线之外。

为了弥补这个缺陷，译者只好打破“前言”的惯例，不去评介伽达默尔其人其书，而想按照伽达默尔解释学的规则，摊出一个读者的“视界”，以便让任何一个前来“游戏”的读者，多一种“视界

交融”的可能。

一

中国无疑有解释学传统，但中国有没有古典注经学向现代解释学的转变？我实在不敢妄断。

不过西方解释学历经转变的条件，伽达默尔倒是一再作过主体上的反思。

例如从古典解释学向浪漫解释学的转变，至少就需要这样两个条件。

（一）天才否证权威

“权威”是传统的合法代表，因为他最能将传统解释得尽善尽美的合理，以形成规范性知识，而“天才”如康德所说，则象自然本身一样，无意识地创造，使创造物既违反规范又不可模仿。康德的“天才”概念，不管作何解说，有三点是发人深解的：（1）天才不是神，而是特殊的个人；（2）天才总是对传统理性规范的一个否证，它使“例外”获得普遍性；（3）天才启示着不可理喻的无意识领域。因此可以说，作为权威负极的天才，已不是神圣传统的合法代表。相反，它秉赋着怀疑和否证的天性，开始转向真实的个人。真实的个人之所以真实，就因为它是一个有缺陷的存在。这缺陷既是

对永恒完善的怀疑与否证，又是人的本质过于丰富的表现。所以，康德的反规范的天才说成为古典解释学向浪漫解释学转变的思想前提。

（二）怀疑意识增长

传统的完善表现为传统的知识化、尺度化而被奉为"真理"。天才一旦突破了"真理"的界限，人们就不再毫不怀疑地接受传统，也不固执于一种专门的知识。总之，天才启示的无意识与怀疑意识使传统在当前失去了不言而喻的信仰魅力，并引起人们的注意，即意识到自己正面临着一个决不属于其中的与之疏离的传统，因而维妙维肖地跟随模仿被自由的理解所取代，象古希腊人为了解释他们的神话传统而拥有的"伟大的自由"使信仰的堂奥转向独步堂奥的理解。①

上述两个条件其实就是理解自身被揭示着的根据。虽然它促成了古典解释学向浪漫解释学转变，但仍然还是作为一种方法调节着解释者与传统的外在关系，即传统被设定为陌生的对象与解释者保持着"误解"的间隔。换句话说，浪漫解释学到底还是终止于理性的方法论上，即理性把人和他不可分

① 参阅本文集《关于自我理解问题》。

割的世界抽象为主体与客体的对立状态，只不过是由局部的、个别的对立变成了整体的普遍的对立，因而使直接把握传统自身的原发性已不再可能。这时理解的另一层次或属性即沟通主客对立的“历史意识”便转向了理解的前提。狄尔泰用现代自然科学的精确构架铺陈的具有历史总体性的精神科学乃是对这一理解前提的静态关联。可惜，当他这样做时，虽不乏历史的卓见，但他忘了，他要去沟通的天才心灵所启示的无意识原发性常常在历史之外，是他精心构造的精神科学的历史“博物馆”永远也总纳不了的。无意识的奥秘即那不受规范而创造规范的深不可测的原发领域，是浪漫解释学的“历史意识”的界限。科学的方法反窒息了理解的生命。

由此可见，理解的三因素或三根据：无意识——怀疑意识——历史意识，虽然在浪漫解释学中已被揭示出来，但由无意识对传统意识的怀疑所造成的疏异、对立并不能在历史意识中返回自身，现代科学观念的确定性使理解只是硬结或同化在作为他物的传统中。理解不能超越传统的界限成为自我理解而敞开无意识的原发性，即此在之在的生成可能性。

于是，新的转变迫在眉睫。使浪漫解释学向世俗解释学或生存的现象学解释学转变，是由青年海

德格尔在《存在与时间》中开始的。理解的历史性不再是传统与解释者之间的迂回道路。理解包括前理解与自我理解的内部循环被海德格尔揭示为是此在的时间性或历史性在其中实现的一种方式。确切地说，根据体现在时间和语言中的历史意识的现象学还原，传统已不再是陌生的外在性，传统已成为理解的本体论结构中的前理解。它作为理解的条件，既是理解之我与被理解之我间的联结，同时又是这联结的悬置与间隔，而理解就是理解之我向被理解之我的深不可测的无意识原生域的探寻。它表现为时空的殖值转换。要做到这一点，理解之我必须鼓起怀疑意识批判地反思所有既与的理解前提。这是一种理解在超越中返回的去蔽运动，由此而敞开此在之在的生成可能性。

所以，伽达默尔认为，《存在与时间》中的真正问题，"不是存在以怎样的方式才能被理解，而是理解是在什么方式下存在的。"①所谓"存在以怎样的方式才能被理解"，是说理解外在于存在，只有存在的某一种方式（以怎样的方式）才能被理解，相反地说，存在的某一种方式或存在本身归根到底是不能理解的，这种存在的绝对客观性远离人的此

① 参阅本文集《关于自我理解问题》。

在，表现出对人的此在的冷漠或遗忘，是传统形而上学种种迷惑的根源。所以海德格尔决定转向"理解是在什么方式下存在的"，即理解是从此在之在世的地位、情境中发生的，首先从自己所处的情境的体验中让一切既与的规定还原为莫名的不安以启示无的生成性。所以理解总是自我理解，即在自我解蔽中敞开此在之在的最深的潜能或可能性。而解释则是发掘话语，聆听收纳的自我显示的神性。直观地看，海德格尔释文学恰好是黑格尔辩证法的倒转，不是先发放而后收回，而是先内聚而后外张。尽管海德格尔力图在此在之在世结构中用生成的可能性抹去在的在场的先验论痕迹，但仍然没有完全摆脱此在的前理解结构的内在性束缚，所以，海德格尔的转向仅仅是开始。如他在《存在与时间》中最初申述的，此在的结构分析仅仅是进入在的"准备"。

不久，海德格尔就反省到《存在与时间》的种种边缘性。例如（一）怎样从"此在"的释义现象学转到直接思入"在"的真理；（二）怎样从此在的阴沉之趣"畏"转向在的"诗"一般的极乐（"感恩"、"还乡"、"诗意地楼居"……）；（三）怎样从"世界"的时间性转向"大地"的空间性而

广袤他性与无时间性；①（四）怎样从人以为"上手"而实被控制的"技术"（这正是此在之"畏"不得不筹划的安全假象中的不安全根源②，转向诗的召唤与期待。

为了完成这种更深刻的转向，海德格尔的后期哲学探寻了三条途径。首先是追寻希腊语源和希腊式思维的原始魅力，一个词语就是一个生成着的"事件"，那里"在一此——诗思"本是同根的。其次是重新解释西方哲学史，其中尤以尼采批判著称于世。最后是阐发荷尔德林和里尔克的诗而将在与思的诗化由"路"伸展为"风"，伸展为一种弥漫大地与苍穹之间的无遮蔽的会唱歌的"风"，它呼叫着神灵——因在人和自然之上笼罩着技术的魔影——"只有一个上帝能救渡我们"……这是海德格尔留下的一个谜，或者不如说，海德格尔哲学本身就是一个谜，一个问题：在是"上帝"吗？是罗马式的"上帝"，是希腊式的"神"，还是别的什么消解必然势头的偶然性？……③

---

① 参阅本文集《〈艺术作品的本源〉导言》第二自然段，伽达默尔对海德格尔哲学从早期向后期的转变作了主要的说明。

② 某些外国学者单纯把"畏"引向基督教教义学中的"原罪"，我认为这只能是一种"解释"，而不能把它视为一种"判断"。

③ 这里需要的同样是一种"解释"，而不能指望立下一个"判断"就完事。

不管怎么说，海德格尔后期哲学已显示出解释学的危机，即解释学归根到底要解释的是不可解释的。“在”的诗化和神化，不过是“无”的不可理解的一种理解，不可解释的一种解释，不可表达的一种表达，反形而上学者终归形而上学之根，这究竟是“自我误解”还是“自我彻悟”，谁能解这海德格尔之谜？

二

伽达默尔回避了海德格尔哲学归宿的形而上学问题，或不如说，他延续了海德格尔解释学的中断。伽达默尔的延续是基于这样一种理解：

“海德格尔随后又完全抛弃了解释学的概念，因为他看到这个概念不能使他走出先验思辨限定的范围〈注意，海氏意识到单凭解释或此在的释义不可能走出先验的内在范域〉①。这样，他的哲学本来试图通过他所谓的转向来回避先验的概念，便越来越陷于表达方面的困难之中，以致众多读者认为他的哲学中诗意多于哲理。我认为这是一个错误〈是海德格尔的‘错误’，还是伽达默尔的‘误解’？〉。于是，我的一个想法就是开辟可以介绍海德格尔关于存在——不是现存的存在——的说法的道

① 尖括号〈〉中的话是读者读到的，下同。

路。这使我深究传统解释学的历史，并在我的批判中努力突出它所隐涵的创新因素。”①

我引的这段话包含着三层关系。一是伽达默尔和他的老师海德格尔的关系，二是伽达默尔自己与传统解释学的关系；三是伽达默尔及其解释学同法国挑战者德赫达的关系（在我看来甚至还隐含着同哈贝马斯、利科的关系）。评述这三层关系可以综观解释学的形成、演变、发展直至今日之解体的全部历史。它虽然是我瞩望的，但目前我只能把视点放在伽达默尔所要求的解释学的普适性上。正因为这个普适性，伽达默尔才达到了解释学的顶点与没落。

海德格尔后期为什么抛弃了解释学的概念，即抛弃了此在的释义结构中的理解循环，难道海德格尔不正是借助此在释义结构中的“前理解——理解——自我理解”而把历史的继承性和将来的筹划性同时置根于当下，瞬间的生存，即因畏而敞开了无以在起来的可能性的生成，才得以把理解的方法论转变成理解的本体论的吗？

是的，但在海德格尔的反思看来，除了此在的释义结构整个都局限于时间中（如前我概述的四种

① 伽达默尔《解释学的挑战》载于法国《国际哲学评论》总151期，转引自《哲学译丛》1987年，第二期。

边缘性），其理解循环中的"前理解"仍然是此在摆脱不掉的一个先验图式，它体现为既与的语言，并构成我们理解的界限，甚至直接成为我们存在的有限性。所谓"语言是存在的家""是语言说我们而不是我们说语言"，就有这个意思。①

但是要说这就是海德格尔指谓的"形而上学语言"即归属于传统形而上学的"先验概念"却未必尽然，而且伽达默尔现在这样说，一点也不妨碍他更经常说海德格尔的"语言中心主义"并作为解释学的教义而恪守不渝。这是伽达默尔的"偏见"理论所提供的一个极好的偏见典型。稍后我再回到这里来详述。

谁都知道，海德格尔和维特根斯坦一样，最懂得语言的神秘之域，那是显示于语言自身的深不可测的无意识原生领域。海德格尔后期把它叫做语言的唤神的诗的本质。正是靠了它的永难完成的原始生动性，海德格尔才指望着向不在的在逼近。至于他成功与否，那不是海德格尔的意志所能决定的，而是在的不可描述性造成了生存或理解的两难困

---

① "语言"在海德格尔哲学的不同阶段，具有不同的意义，但语言不管是在逻辑空间中（早期），还是在诗化空间中（晚期），我认为它并不与世俗世界对立而超越，否则就无法理解海德格尔在语言问题上的基本思想，世界与大地，即敞开与遮闭。

境。这对谁都是一样的命运。

看来，问题不在这儿，问题在于伽达默尔不想追随海德格尔后期从时间转向空间即从世界转向大地的神秘的自然主义，而想继续沿着历史的现实道路把哲学解释学贯彻到底，即贯彻到我们的经验整体中去，为了“确保某种使我们能够处理当代文明的要害（科学及其在工业、工艺上的应用）的理论基础”①。也就是说，如果我们通过解释学的游戏式的对话把目前主宰人类命运的科学技术的专门经验同日常生活的普通经验成功地结合起来，既调解科学技术的非人化性质，又调解日常生活的沉沦化性质，以期在综合的历史效果意识中，从冒险进入的各种异化之域超升出来，扩大和丰富我们的世界经验。②这或许是对海德格尔形而上问题的形而下解答。

而且，这种经验整体具有苏格拉底和柏拉图开创的活的对话游戏所启示的“未完成性”。因为渗透于对话中的理解和语言，总是超越对话双方以及任何一方的自我理解中的理解之我和被理解之我而扩展着已表达的和未表达的无限可能的关联域。艺术和历史的经验正是如此。它们虽然都作为一个一个

①② 参阅本文集《解释学问题的普遍性》。

事件而存在，但你既不能用概念方法以确定的形式而彻底终结它，也不能用时间的有限形式阻止它对时间的超越。因为你总是发觉在任何一个时间点上，它永远敞开着期待你的期待，“两相忘，两相知”。难怪伽达默尔那样沉迷于他的“游戏”。

此外，伽达默尔要求的解释学的普适性，还基于这样一种信念，人们的任何行为，说、写、各种交往，哪怕是纯粹的独白和沉思，都是为了寻求理解（自我理解），而为要达到理解，当然是“永远作为某种信以为真”的理解，必须的前提应是“善良意志”即柏拉图所称的“好的选择”。“这意味着，人们并不关心为了绝对有理的目的去注意别人的弱点，而更主要地设法尽可能去加强别人的观点，使之变得更清晰明了。这样的态度在我看来对任何理解都是基本的。”① “这就是存在‘显现’于其中的解释学难度”，否则，“对虚假的解释学改变了解释学的意义。”②

总之，伽达默尔几乎把解释学的肯定方面说尽了。这就不能不激起事情反面的正当呼声。

在人文主义方面，或者说，在解释学内部，伽

① 伽达默尔《然而是善良意志的权力（致J·德赫达）》转引自《哲学译丛》1987年，第二期。

② 伽达默尔《解释学的挑战》，同上。

达默尔面临的主要挑战来自法国的利科、德赫达，还有他的同胞哈贝马斯、阿佩尔。

为了这里对解释学解释的需要，我把伽达默尔的解释学叫做“正常”解释学，而其他批评者的解释学统称为“非正常”解释学。因为他们都把伽达默尔的解释学作为一个正常的参照系而去力图揭示非正常的解释现象。

当然，正常和非正常这两个矛盾概念一旦离开了理解的可能性和不可能性，它们的区别就仅仅是字面的，毫无意义。正如把“异化”这一生存的基本事实随意作价值判断有时会毫无意义一样。因此，可以简单地规定一下，所谓正常解释学，是指那些可理解范围的解释学，所谓非正常解释学，是指那些不可理解或不可直接理解或干脆不能理解范围的解释学。

严格地说，它们的对立不是非此即彼的，归根到底不可理解也是一种理解，即是对不可理解的假设性理解。其所以如此，我认为根在生存的悖论中，这里才是理解的本体论根源。此在是在与无的界面，理解因此面临的理解之根恰恰是不可理解的，反过来才需要理解。只是这理解的表现不可能划一为理解的直接性，它还表现为种种理解直接性的断裂而透射出不可理解来。伽达默尔自称是柏拉

图的学生，他不会不懂得柏拉图说的"无限向有限的转换"，"给不确定者以确定"（确定者是不确定的）。其实伽达默尔也表达了这层意思，只因出于"善良意志"或"好的选择"而把一切断裂的病态形式抽象为一个"无穷的关联域"，并以正常的话语表达为理解的合法形式。至于"无穷的关联域"关联的是什么不可理喻、不可言说的"不好"、"不善良"的东西，这位解释学的"尊神"一概交给别人去代他受过了。

例如，法兰克福学派的第三代主将哈贝马斯，把社会深层和心理深层的精神分析引入解释学，提出了解释学普遍适用的限度问题。在哈贝马斯看来，伽达默尔的哲学解释学已使我们认识到对意义的理解依赖于语境。而语境要求我们永远从由传统支持的前理解出发，同时也要在理解被修正过程中继续不断地形成新的前理解，而这种前理解本身，说到底，还是回到社会化过程，也就是引入共有的传统之内。[1] 与此相反，哈贝马斯从对前理解的批判反思出发，注意到根据传统塑造的前理解本身是在语言交往中形成和变化的，那么，元解释学的理解就一定要超前理解把分析扩展到对符号的前语言

[1] 哈贝马斯《解释学要求普遍适用》，转引自《哲学译丛》，1986年，第三期。

组织的机制中，发现社会压抑和心理病症所造成的符号前语言组织“混乱”、“分裂”、“无定形”乃至“反符号化”等不可理解现象及其一贯曲解、倒错、虚假等无效理解形式，由此建立了深层解释学。一方面可以揭示伽达默尔哲学解释学在传统即前理解问题上的非批判性反思的保守性质，特别它在“偏见结构”上的合理化倾向；另一方面也可以扩大哲学解释学的普遍适用的限度，因为哈贝马斯的目的正在于使深层解释学具有元解释学的性质，可以对各种曲解系统的不可理解性提供某种解析的可能。

应该说，哈贝马斯的研究方向侧重于揭示决定前理解的传统之偏见的非合理性、虚假性和欺瞒性以及各种无效理解的错误限度，因而使现代解释学更富有现实的立体感和批判精神。这无疑对哲学解释学是一种具有实用价值——伽达默尔也认为解释包含着应用——的理论扩充。

尽管如此，我还不认为他们的批判理论对伽达默尔的哲学解释学有根本性的改造。因为哈贝马斯的深层解释学是建立在社会病态和心理病态的基础上的，但不能由此推论社会和人类是处于一贯曲解的病态状况中。如果是这样，病态也就成为常态了，或者说，我们究竟凭什么来判断社会和心理的

病态呢？既然病态是以常态为尺度，那么正常的理解恰恰应是各种病态的坐标背景。何况所谓病态也无非是哲学解释学中“遮蔽性”概念的一种层次或类型而已。

此外，曲解是相对正常理解而言，一贯曲解等无效理解并不等于不可理解。它们之间的联系和转换是有条件的。这条件显然是构成理解的本体论根据转化而来。解释学正以此为能事。如果脱开理解根据，把一贯曲解等直接等同于不可理解，哈贝马斯就无异于把自己陷入事实悖论中，不可理解的怎么又理解了？弗洛伊德学说不也是对病态的一种解释吗，不过是从否定的方面、倒错的方面，或从正常断裂的隐蔽方面去揭示。伽达默尔后来也意识到这是“另一个完全不同的方面，它不想理解主体之所欲言，而是要理解主体之所不欲言和不想承认的是什么”，①即便这是一种正常理解的断裂，但还不是一种“彻底的决裂”。因为各种遮蔽、异化、曲解是以正常理解为基础的，甚至它们本身就是理解自身的层次或环节，它们不仅不能阻碍理解，恰恰相反，正是它们才得以显示理解的解蔽功能。

伽达默尔在这里援引了利科。利科一开始也注

① 伽达默尔《然而是善良意志的权力（致J·德赫达）》，转引自《哲学译丛》，1987年，第二期。

意到解释学的负面或背面。如果说，伽达默尔的哲学解释学不管怎样强调艺术、历史、语言中“真理”的经验包含着比单纯的“方法”有多得多的丰富性和生动性，他还是把这更多的丰富而生动的意义内容纳入了一条逻辑道路展开了他著名的“视界融合”、“历史效果意识”等原则，以至伽达默尔自认为他的解释学是与黑格尔的辩证法“并驾齐驱”的，二者都如新黑格尔主义者克罗纳所说，“给无理性内容以理性形式”，那么，利科首先关注的是非逻辑领域：象征。他从神学意义上的“恶”的象征，看到解释学意识的“非存在性”、“不透明性”和“偶然性”并由此导致“语言的困惑”。精神分析学意义上的“性”或“冲动”的象征，同样如此。二者共有的“符号”与“隐喻”的任意脱节所显示的纯粹偶然的二重性，使利科深深感受着语言、解释和反思的三重危机。结论是明摆着的，解释面临着自身的“冲突”或“断裂”。

使伽达默尔特别赏识的，是利科眼看着自己揭示的解释学理解的这种“冲突”或“断裂”，还仍然坚持着解释学的道路，更具体地深入到本文结构的各种层次和关系中，寻找着任何一种符号（字、句、本文）、任何一种表达（听——说，写——读）它们自身或它们之间的“隐喻”维度，力图打

通言语本体到世界的道路，使解释学获得伽达默尔用对话、游戏去获得的扬弃“主——客”而又包含“主——客”于自身的“事实性”——现象学之路：“回到事实中去”。所不同者，利科比起伽达默尔来，其解释学本体论带有更多的方法论特征。这是利科综合语言分析哲学的结果。

还有一点特别值得一提。利科不满于到伽达默尔为止的解释学理解的“历史”味道，他要求把注意力应集中到“创造性的沉思的瞬间”，使意义直接从语言中而不是从语言“背后”产生出来。① 其实伽达默尔在《人与语言》中也提出了同样的要求，不过没有象利科这样借重天才的非历史性创造。

利科和哈贝马斯尽管较伽达默尔在解释学自身的解释上表现出不同的理解方向，但归根到底，他们是互相补充的，因而使现代解释学展现出主体结构与生活经验的整体相对应。这是因为他们共守着解释学的根基——“语言中心主义”。在我看来，也就是潜在的“人类中心主义”。

自从柏拉图和亚里士多德开创了“理念”与”现实”的对立，整个形而上学传统都在做某种二元

① 参阅R.E帕尔默：《解释学》，转引自《哲学译丛》，1985年，第三期。

论的选择，即便是一元论的弥合也暗含着二元论的前提。例如笛卡尔的经验“自我”，康德、费希特、黑格尔直到胡塞尔的先验自明的“意识”，它们都曾一度占据着哲学的中心位置。从海德格尔开始，对优于一切在者的此在之在的释义的“语言”，取“自我”、“意识”的中心位置而代之，原是想消除人为设定的先验自明的二元论以及依此为前提的同样人为设定的先验自明的一元论。谁知，语言虽然可以扬弃人为的“主——客”对立而自成为没有主体的主体或本体，但它只要旨在释义即人释在之义，就必然停留在时间中，既摆脱不掉先验自明性——“前理解”，也摆脱不掉内在性——“理解循环”。而且由此构成的意义或经验整体，尽管具有开放的无限性质，那不过是时间特有的无限：或定向的线性无限（如“对话”），或重复的环形无限（如“游戏”）。两者都不能向空间转化而在任何一个维度上达到无限本身——无中心的无限。黑格尔曾把它叫做“恶无限”。可它是真正的原始性——没有人类学限定的原始性。

如前所述，海德格尔晚期转向它，追踪它，为此而去阐发语言的神秘之域即语言的无定形、无中心的诗化本质——这已是对语言的超出。诗不直接是“在”，而是在的“缺席”，因此是在的“期待”、

"召唤"。海德格尔试图揭示诗的本质来取消任何中心主义，归根到底是取消人类中心主义。

然而这太可怕，太危险了，因为它稍有不慎，就可能退回到"最坏的形而上学"——神学。但是，毫无办法，海德格尔敢于挺身为一殉难者。

伽达默尔由于自己的"偏见"——纯伽达默尔意义上的"偏见"，这里决无褒贬之义——而仍然引伸着海德格尔早期的释义现象学的语言中心主义，"这项贡献在我看来仍是决定性的"。①或许这合法的"偏见"也是基于对人类的"善良意志"或"好的选择"。从语言界限的极端经验的观点看来，"给我作为参照的本文中之存在当然不能与为死亡之存在相匹敌。同样，对我们所经历的历史的意义或对艺术作品的意义无休止的提问，也不可能是一个同强制着人的存在的结局问题那样原始性的现象。在这个意义上，我完全理解，对于后期的海德格尔来说（德赫达可能也会同意他），我确实没有抛弃胡塞尔用众所周知的力量保持的现象学的内在范域。这个范域并且也是我早期带有新康德主义色彩的哲学研究的基础。我同样理解，人们以为从我对解释学循环的依恋中可以识别这种'内

① 伽达默尔《解释学的挑战》，转引自《哲学译丛》，1987年，第二期。

在'，而事实上，要打破这个循环在我看来是一项无法实现的要求，我甚至可以说这在我看来完全是违背意义本身"①。但是，要是因此而相信伽达默尔一点也没有想打破这种"内在"的愿望和努力，是不公平的。他的"对话逻辑"和"游戏原则"就是为了远离"主体的主观性"，因为"在对话中表达的，不单单是把欲言的意志固定下来，而且还有一种通过对话介入到一些事物的永恒变化的企图，或者更进一步说，一种不断重复的愿望"。②仅此而已，非所不为，是不能为。

在我看来，"对话"的无穷问答所显示的"永恒变化"，仍然笼罩着新康德主义马堡学派的阴影。马堡学派为了保持思维的纯粹内在性所耗费的逻辑力量也是众所周知的。其中特别有名的是柯亨把康德的"自在之物"改造成思维创造思维经验的无限后退着的"极限概念"。柯亨打了一个定向延伸的直线比喻。这条直线虽然可以无限延长，但它只能在一个方向上，"自在之物"因而是思维的内在逻辑的这样一种特性：无限制的限制或限制的无限制。总之是要限制在思维的先验内在的创造域内。胡塞尔的具有先验性、自明性、构成性、无限

①② 伽达默尔：《解释学的挑战》，转引自《哲学译丛》，1987年，第二期。

性的内在范域是“意识”。伽达默尔是“语言”。“中心”不同，但中心如一。

“可理解的存在是语言”——基于“善良意志”的理解永远是“选择好的”即“信以为真”的理解，它只能是在陈述时达到语言的东西，即达到历时与共时统一的主体间性，“如要找到自身，必须弃置自身”，由此构成人类生活的整体经验，这就是伽达默尔的“语言中心主义”所要告诉我们的一切。

哈贝马斯和利科在自己的否证中肯定着它。

只有德赫达选定了海德格尔解释学的中断处作为出发点，开始同伽达默尔分道扬镳了。

海德格尔晚期哲学把语言的“诗化”本质同在的“缺席”即在与非在的转换联系起来，给德赫达以深刻的启示。

德赫达之所以把自己的哲学叫“消解哲学”，是因为他把“反中心主义”和“反整体化”作为自己的哲学宗旨，而“中心”与“整体”恰正是一切形式的结构主义的基本特征。自柏拉图、亚里士多德以来的哲学形而上学传统，都可以说是“以……为中心”的整体化的结构主义传统，连反形而上学传统的海德格尔，其早期著作《存在与时间》也不例外。虽然“此在”的结构分析是建立在“在”的生成可能性的释义现象学的描述上，但“生存——

理解——语言”的解释学循环毕竟开创的是一代“语言中心主义”。

既然是“语言”占据了现代哲学的中心地位，德赫达首先消解的就是“语言”。消解不是消解者的愿望或解释能力的优越，当然，这种优越的解释能力也是消解的一个成熟标识，其所以能如此，那也是基于在即无这一宇宙本体的自我消解。具体地说，德赫达发现“语言”自身的符号化就已经显示着自我消解的机制。除了海德格尔晚期哲学的启示，索绪尔的符号化的语言理论中的两个基本原则即“任意原则”与“区别原则”也是德赫达消解哲学的理论基础。

任意原则被索绪尔叫做语言学的“第一原则”，符号的语言化，其“能指与所指的联系是任意的”，确切地说，能指是不可论证的，即对现实中跟它没有任何必然联系或自然联系的所指来说是任意的①。正因为语言符号是任意的、不固定的，它本身显示着无根——同海德格尔早期以及伽达默尔对语言的人类学本体论解释正好相反：“语言——在”——“语言——无”②——所以，任何意义的确定

① 参阅索绪尔：《普通语言学教程》商务，1985年，第102页。

② 关于语言的人本主义和自然主义的差别及其后果，是一个至关紧要的比较语言学问题，应予以特别的关注。在我看来，要成功地反对“语言中心主义”，必须揭示语言与人类学本体论联系的假设性，但又不退回到语言的工具论和符号论的纯分析上去。因此，必须对语言的自然主义性质作出新的解释。

只能在比较的差别中存在。任何一个概念如果不和共他概念放在一起就没有什么确切的意义。这个差别原则在索绪尔语言学的“第二原则”即“能指的线条特征”中有着根据，所指的变化与差异正是建立在能指的不可重复的线性连续上①。

从“任意原则”的不确定性自然引伸出“反主体中心主义”，反在场性。德赫达用“痕迹”这个直观概念来描述文字消解意义在场性的弱指示作用。“痕迹”，意味着存在过但又不存在了，它指示不了永久的存在根据和完满的意义之源。虽然海德格尔晚期阐发的语言的诗化本质，是存在与非存在的互换，是遮蔽与敞开的互渗，但他侧重的仍然是趋同性、亲近性，因而话语高于书写，在话语中，“听”进先于“说”出。这显然是那在的“缺席”（类似“黑洞”）所造成的无限的牵引所至。所谓“阴沉之趣”、“深入深渊”。“无形而巨大的金色蜂巢”，都直观着一种空的存在的内聚力。不过，也不要忽略，最后，海德格尔事实上把自己的哲学整个交给了“风”，一种在苍穹与大地之间扫荡一切目的与手段的无蔽无形的会唱歌的“风”。“家”——“路”——“风”……这就是海德格尔哲学所追寻的踪迹。

---

① 参阅索绪尔：《普通语言学教程》，商务，1985年，第106页。

从“差别原则”的相对性自然引伸出“反整体化概念”，整体化就是中心统一的稳定状态，它排斥差异和变动。德赫达用“游戏”这个直观概念来描述符号消解整体性的边界作用。德赫达的“游戏”概念虽然同伽达默尔的“游戏”概念在反主体主观性这一点上相似，但德赫达更强调保持差别、吸收补充和跨越界限的无规则扩散（非线性）的变动活力。

德赫达不仅力图消解言语作为理解意义的中心来源，也反对前理解连续性或语境一致性的“公设”。他根据上述原则，认为前理解同样也是联系的中断和媒介的悬置，而语境事实上是非连续性的重组。在这里，差别和不在场性应作为普遍性的前提考虑，由此引伸出解释的冲突，本文结构和作为本文的世界结构之解体直到创造性的超越。

在结束这段分分合合的描述时，我忍不住要问：消解哲学消解得了“语言中心主义”吗？或者，是不是象某些激进的消解哲学家那样打算把我们消解到新的实用主义中去？这不过是从一种中心转到另一种中心的中心移动论罢了。

事实上，语言的任意原则丝毫也不排除语言自在构成的逻辑必然性，它们恰好是任意确定或确定任意的生成转换的关系。正是语言的这种自在地由任意偶然向逻辑必然的无限转换，才使得语言空间

超出了可触摸的实在世界，从而把实在世界的或然性提升到意向设定的必然性。胡塞尔受此鼓舞以为借助语言和意向的超实在的逻辑构成性，便可为实在世界的或然性提供非心理的自由创设的科学基础。但他没有想到——意向并非万能——这种由实在世界的或然的客观性超升到逻辑世界的必然的客观性，丝毫改变不了人的自我异化的困境，或然的无意义和必然的有意义一样，都不是人在宇宙中本有的自然地位。海德格尔晚年对此深有体悟，才在语言的诗化中寻求无法之法。这一点，德赫达虽然看起来走着同一方向，但似乎并没有真正意识到语言，包括话语文字，无论谁高谁低，都摆脱不掉它自身固有的逻辑空间这一层面。问题不再超出，而在揭示超出转换的活的根源。其中转换，也不仅仅是“日常语言——逻辑语言——诗化语言”诸层次上的转换，而且更内在的是“意识——无意识”、“可说——不可说”之间的生成转换。

所以，在我看来，语言的诗化，无疑是一种超出语言的逻辑空间的努力，但它是否要自成一个超尘出世的灵境仙界，并由此走向神化，是很可怀疑的。凡属神化，其实都是人的中心化，不管它的价值多么绝对地善，归根到底总是人的失真状态。人高扬自己和贬抑自己是二而一的事情。

为什么诗化一定要升向神化而不返回自然？海德格尔的“大地”为什么不是诗的落叶归根之处？所谓语言的诗化本质，在我看来无非是说语言的自然本质，它和人的无意识自然属性同归于宇宙的原始性。打一个不恰当的比喻，想用语言的逻辑必然性构造宇宙的统一整体，胡塞尔做着爱斯因坦的梦，而语言的诗化本质或自然本质却是“量子”般地呈现出“可统计的概率性”，使他们失望了。人就在语言的这种“可统计的概率性”中选择着自己在宇宙中的本然的地位。在这里，谁也不优于谁，谁也不主宰谁。我认为这就是语言的自然主义不同于语言的中心主义或人本主义的根基所在。所以，语言的诗化本质宁可说是向人的自然本质返回，同归于大地。

当然，我意识到这条回归之路的艰难，不仅难在对上述比较语言学特别是对语言的量子说的自然属性作新的阐释，而且难在这语言的自然属性对同样是人的自然本质的实践的切合上还有一个不断展现与反省的机遇过程。这可不是光用头立地就解决得了的。

三

记得青年马克思在《费尔巴哈论纲》中提出了从“解释”走向“实践”的要求：“哲学家们只是用不同的方式解释世界，而问题在于改变世界。”

马克思说的“解释”,显然是指从古典到浪漫即从局部到整体的方法论意义上的“解释”，被解释的原文或事物仅仅作为“既定的东西”，不是改变它们，而是阐发出它们的含义。《论纲》“第一条”其实是“第九条”的详叙。“从前的一切唯物主义（包括费尔巴哈的唯物主义）的主要缺点是：对客观性、现实、感性世界只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解，不是从主观方面去理解。所以，结果竟是这样，和唯物主义相反，能动的方面却被唯心主义发展了，但只是抽象地发展了，因为唯心主义当然是不知道真正现实的、感性的活动的”，即没有把人的活动本身理解为客观的(对象性的)活动，费尔巴哈和唯心主义者都“不了解‘革命的’、‘实践批判的’活动的意义”。

如果撇开形而上学范畴的纠缠，如主观的、客观的等等，马克思说的“人的感性活动”、“实践”或“实践批判的活动”，其实是不分主、客地把人和它的世界、环境融为一个能动的过程：“环境的改变和人的活动的一致，只能被看作是并合理地理解为革命的实践”。

仅此一点，足以表明马克思在海德格尔之前就是第一位反传统形而上学的大师，而且按利科的说

法，马克思还是破坏并超越虚假意识的怀疑大师。即使从今天解释学的眼光看，马克思自有他独特的实践人类学本体论，① 对作为传统的前理解的虚假性的解释是基于人的感性活动，即人的对象化的实践本质，因而把意义的来源从言语行为转向了实践活动。只有人的实践活动才能有效地揭破"自我意识的透明性"和"理解条件的连续性"之类的善良的虚构。换句话说，只有通过人创造的"表达物"（工具或符号甚至感觉自身）才能敞开作为真实之源的生成可能性从而打破理解循环，使感觉在自己的实践中直接成为思想家、解释家、艺术家。

那么，冲破内外虚构意识的本源是否是虚构的？具体地说，什么是人的对象化的实践本质？

能否设想人有一个先验的自在的本质可供无穷无尽地对象化，或者换一种远离形而上学的方式即回到历史中去，说人的本质是历史地变化着的。依据什么变化呢？又不得不把问题自我限定在社会历史的层面上，让作为生产力和生产关系之统一形式的技术理性决定人类的命运，由此确证着人的实践本质的对象化必然导致世界的技术理性化。

---

① 参阅马克思：《1844年经济学·哲学手稿》，何思敬译，人民出版社，1956年，第85、91页。

如果说，话语、文字总是不同程度地关联着表达出的和未表达出的、有意向的和无意向的，那么，人的实践本质自身不更关联着宇宙的存在和非存在即确定和不确定，意识和无意识吗？现实地说，人的实践本质自身既是人化的又是非人化的，是属人的同时又是超人的、非人的，所以，技术理性是一切表达、意向、确定、人化的最高形式，它每前进一步，都敞开了更大的无意识、不确定、非人化、非存在的神秘之域，这种相悖的二重化，是否一定造成今天虚假的整体性：科学技术直接成为生产力，技术理性事实上成为这一整体的主宰和主导。掌握技术就是被技术掌握，从必然中获得自由就是用必然规定自由，自由是虚假的，作为人的实践本质对象化的技术使自然人化，实现了人类中心主义的最高形式，但是人类中心主义是对自然的专制主义同时也隐蔽着或敞开着对人自身的专制。技术世界的人化和非人化的同一竟呈现为如此尊容，人们将何以解释，何以消解呢？

“吾不知其名，字之曰道——道法自然”。那改变解释的实践也需要解释的改变，但如何改变到自然中去，“而人居其一焉”，读者只有诉诸读者，你走向边界上去看吧！

1987年5月5日　　读记

本译文集包括伽达默尔的哲学解释学和美学两个方面。《人与语言》、《关于自我理解问题》、《解释学问题的普遍性》均译自《哲学解释学》(1977年英文版)，《〈艺术作品的本源〉导言》译自海德格尔《艺术作品的本源》一书的“附录”(1982年德文版，斯图加特)，《审美的时间性》译自《真理与方法》(1975年德文第四版，图宾根)，《美的现实性》则根据西德袖珍图书公司1975年版译出。

上述选题是我的友人刘小枫提供的，没有他的推动，这本译文集就难于付诸实现。

张志扬